JOSEPH WÖLFL

(1773 – 1812)

LEBEN, KLAVIERWERKE, KLAVIERKAMMERMUSIK UND KLAVIERKONZERTE

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München
vorgelegt von

Richard Baum aus Eßlingen

IM BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL
1 9 2 8

Referent: Geheimrat Professor Dr. Adolf Sandberger

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Februar 1926

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gedruckt in der Alkordruckwerkstätte Kassel

VORWORT

Die Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Professor Dr. Adolf Sandberger, in dessen Beethovenkolleg Joseph Wölfl als einer der stärksten Wiener Rivalen Beethovens einer Würdigung unterzogen wird. Für jederzeit gewährte Unterstützung und Förderung im Verlauf der Arbeit sei Herrn Geheimrat Prof. Sandberger an erster Stelle ergebenster Dank zum Ausdruck gebracht.

Mein Kollege, Herr Dr. Erich Schenk, hat mir in uneigennütziger Weise viel Zeit und Mühe geopfert und mir eine glatte Erledigung meiner Studien in Salzburg ermöglicht. Für entgegenkommende Ueberlassung unveröffentlichter Briefe Leopold Mozarts aus der Mozarteumsbibliothek bin ich Herrn Direktor Dr. Paumgartner, für freundliche Unterstützung den Herren Direktor Liesching vom städt. Museum und Dr. Klein vom Landesregierungsarchiv Salzburg zu größtem Dank verpflichtet. — Die Bibliotheken Berlin, Breslau, Darmstadt, Hamburg, Königsberg und München hatte ich hauptsächlich zu benützen. Der liebenswürdige Leiter der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibl. Berlin, Herr Prof. Dr. Altmann, hat mir trotz großer Belastung dieses Instituts sofortige Erledigung meiner Gesuche nie versagt. Ergebenster Dank sei auch an dieser Stelle dem Verlag Johann André in Offenbach a. M. ausgesprochen, der mir Auskunft und Ueberlassung wertvollen Notenmaterials aus seinem Archiv bereitwilligst gewährte. Ebenso habe ich Herrn Dr. Haupt im Archiv der Fa. Breitkopf u. Härtel, für einen Auszug aus den Büchern der Firma, zu danken. Die Briefe Wölfls an dieses Haus wurden mir erst nach Abschluß meiner Arbeit zur Verfügung gestellt, da die Geschäftsleitung selbst eine Herausgabe derselben vor hatte. Diese erfolgte durch Herrn Archivar Dr. Hitzig im „Bär" 1926. Die Originalbriefe lagen mir dann zur Einsicht vor und wurden nachträglich ausgewertet. Das Resultat beschränkte sich auf genauere Datierung einzelner Werke und der Reisen Wölfls. Im übrigen waren die Briefe eine Bestätigung des bereits gewonnenen Bildes. Wesentlich Neues konnte nicht entnommen werden.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Biographie

Jugendjahre 1773—91, Salzburg 5
Warschau 1791—95 13
Wien 1795—99 14
Wölfl als Klavierspieler 15
Reisen 1799—1801 18
Paris 1801—1805 und London 1805—1812 24

II. Klavierwerke

Klaviersonaten
Allgemeines 30
Jugendwerke 31
Drei Typen 34
Der erste Satz 43
Der Mittelsatz 45
Menuett und Schlußsatz 46
Wölfl und die Variationenform 47
Merkmale der Romantik 48
Kleine Klavierstücke 49
Stücke für Klavier zu 4 Händen, für Klavier und Harfe oder 2 Klaviere 50
Violin- und Flötensonaten 50
Klaviertrios 53
Die Klavierkonzerte 55

Schlußwort 61
Anmerkungen 63
Anhang A: Verzeichnis der Instrumentalwerke 72
Anhang B: „Méthode de Piano" 85
Anhang C: Bildnisse Wölfls 86
Literaturverzeichnis 87

I. BIOGRAPHIE

Jugendjahre 1773 – 1791 Salzburg

Die Geschichte der alten Bischofstadt Salzburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts erhält besondere Bedeutung durch den Namen Mozarts. Heute noch liegt über den flach-italienischen Dächern, in den engen Gassen der Altstadt eine Ahnung jener Tage, und wenn man vom Collegium Rupertinum kommend am Stift St. Peter vorbei durch den westlichen Bogen den Hof der Residenz betritt, vor sich die gewaltige Renaissance des Domes, erlebt man die aristokratische Pracht und einstige Hochkultur dieser Hofhaltung. Wenn dann noch vom Hornwerk[1]) auf der Festung her das Menuetto Pastorello Leopold Mozarts ertönt, sind 150 dazwischenliegende Jahre leicht vergessen.

Das Salzburg am Ende des 18. Jahrhunderts charakterisiert das Abklingen der weltlichen Macht seines geistlichen Oberhirten: ein jäher Verfall nach kurzer, fast ostentativer Machtentfaltung (Protestantenvertreibung unter Firmian 1731).

Der im März 1772 neugewählte, letztregierende (bis 1803) Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo hatte sich schon früher in Salzburg beliebt gemacht. „Jeden zweiten Winter hatte er dort zugebracht. In seinem Hotel gab er Konzerte, öfters Bälle und beynahe täglich fand sich da der größere Teil des Adels von dem düsteren Hofe des frommen Erzbischofs Sigismund weg zu fröhlichen Soupés ein. Dieser freiere Geist des Lebens bewirkte in den zur Munterkeit geneigten Einwohnern der Stadt Salzburg für den Fürsten Colloredo, der sich vor dem Mirabellthore auch niedlich angebaut hatte, eine günstige Meinung."[2])

Der Erzbischof „selbst ein Dilettant und sehr guter Violinspieler[3]) übernahm die schon im Jahre 1591 gegründete Hofkapelle.[4]) Für die Musik im Dom war 1677 ein Sängerknabenkonfikt, das sog. Kapellhaus[5]) errichtet worden. Ferner pflegte das berühmte Benediktinerkloster St. Peter die Kirchenmusik mit besonderer Sorgfalt. Die Bedeutung dieses Musikzentrums erhellt schon aus der Namenreihe der im 18. Jahrhundert im Dienste des Hofes stehenden Musiker: Eberlin, Muffat, Adlgasser, Lolli, Ferlendi, Fischietti, Michael Haydn, Leopold und — last not least — Wolfgang Mozart.

Neben der regen Musikpflege hatte man in Salzburg von jeher besonderes Interesse am Theaterspiel und an allen Arten von Schaubelustigung, wie dramatischen Volksspielen, Fastnachtsspielen u. s. w. Ist doch, wie Schubart schreibt, „der Geist der Salzburger äußerst zum Niedrig-komischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist blickt allenthalben durch, und die Melodien sind meist vortrefflich und wunderschön."

Ein Anonymus schreibt 1805 in seinen Reisebriefen[6]): „Kaum fand ich in einer Stadt Deutschlands von gleicher Bevölkerung, besonders bey den unteren Volksklassen einen so überwiegenden Hang zu Theaterlustbarkeiten als in der hiesigen ....".

Daß am 15. und 16. Februar 1618 in dem vom Erzbischof Marcus Sitticus erbauten, aus dem Felsen gehauenen Steintheater im Park des Lustschlosses Hellbrunn mit der „Andromeda" des Hieronymo Giacobbi[7]) die erste Oper auf deutschem Boden aufgeführt wurde, ist in der Geschichte der „Salzburger Barocktheater" von Artur Kutscher[8]) erstmalig behandelt worden. Dort ist auch näheres über die übrigen Theater Salzburgs (u. a. das reizende Heckentheater im Mirabellgarten) zu lesen. Für unsere Zeit wird der Abschnitt über die Regierungszeit Colloredos wichtig. Ueber ihn schreibt Kutscher[9]): „Er war eine Persönlichkeit von festen Grundsätzen, nüchterner gewiß als etwa sein Vorgänger und ganz ohne den Ueberschwang und die isolierten künstlerischen Interessen der Barockmenschen. Doch auf seine Weise liebte auch er die Kunst, selbst wenn er in unserem Zusammenhange ungünstig abzuschneiden scheint, sie war für ihn eine dienende Kraft und durfte vor allem nicht wichtigeren kulturellen Mächten Abbruch tun und auch nicht zu viel kosten, denn die Zeitläufte verlangten Sparsamkeit. Den Luxus der Oper litt er nicht, und Metastasios L'Olimpiade mit der neuen Musik des Salzburger Kapellmeisters Luigi Gatti blieb die einzige Aufführung unter seiner Regierung." Dieser letzte Punkt allerdings bedarf wohl der Berichtigung: Leopold Mozart schreibt am 19. November 1784 und am 19. Januar 1785 an seine Tochter nach St. Gilgen[10]) von Aufführungen der „Entführung aus dem Serail": „Um 5 Uhr konnte niemand mehr unten ins Theater ... die gantze Statt ist damit vergnügt. Auch der Erzbischof hatte die große Gnade zu sag: es war wirklich nicht übl ...".

Aus bisher unveröffentlichten Briefen Leopold Mozarts an seine Tochter nach St. Gilgen, die mir von Herrn Direktor Paumgartner aus der Mozarteumsbibliothek in entgegenkommendster Weise zur Einsicht überlassen wurden, hören wir von Aufführungen der „Fiera di Venezia" von Salieri 1785, Glucks „Pilgrimme von Mekka" 1785, „Orpheo" 1786 u. a. m.[11]) Auch das Repertoire der Schikanederschen Truppe, die am 17. September 1780 bis Fasten 1781 in Salzburg gastierte, „enthält außer Hamlet, Macbeth, Lear, Julius von Tarent und Emilia Galotti eine Masse von Opern und Singspielen (darunter Glucks „Orpheus" und Schikaneders Singspiele „Die Lyranten" und „Das Regensburger Schiff")."[12]) Die letzteren scheinen nicht besonders hoch gewertet worden zu sein, denn der oben erwähnte Anonymus

schreibt weiter: „Den Geschmack des hiesigen Publikums hat der Eigennutz der Unternehmer seit mehreren Jahren durch Schikaneders Sinn und geschmacklose Opern und Farcen, und durch die trivialsten Ritterschauspiele verdorben. Einige gebildete Unternehmer haben zwar nach den Winken der Theaterkommission in den letzten Jahren gewagt, bessere Schauspiele und Opern auf die Bühne zu bringen; doch gelang es erst seit kurzem einigen Meisterstücken Ifflands, Kotzebues und Schillers vorgreifenden Beyfall zu erhalten. Für Mozarts Opern scheint man mehr Geschmack zu affektieren, als wirklich zu fühlen."

Daß der Erzbischof Graf Colloredo von Anfang an sparen mußte, lesen wir in den Mozartbriefen da und dort. W. A. Mozart schreibt im September 1776 an Padre Martini[13]): „Mit dem Theater sind wir aus Mangel an Sängern übel daran; wir haben keine Kastraten und werden deren schwerlich haben, denn sie wollen gut bezahlt sein, und Freigebigkeit ist nicht unser Fehler."[14])

Die Sparsamkeit bezog sich nicht nur auf Theater und Musik, sondern eine allgemeine Steuererhöhung war notwendig, denn beim Tode des Erzbischofs Sigismund war die Staatskasse so gut wie leer. Mit neuen Steuergesetzen hatte Colloredo auch schärfere Polizeigesetze herausgegeben, „Glücks- und Hazardspiele waren verbannt — aber diese Maßregel war gegen die Leidenschaft so vieler ganz unwirksam."[15])

Unter diesem Fürsten war Johann Paul Wölfl, der Vater des Komponisten, zunächst als Hofumgelter in erzbischöflichen Diensten.

Geboren in Straßwalchen[16]), einem Dorf unweit Salzburgs, das den Besitzungen des Erzstiftes zugehörte, hatte er sich früh dem Studium der Jurisprudenz gewidmet.[17]) Seit 1763 fungierte er als Extraschreiber beim Stadtgericht Burghausen, bis zum 10. Oktober 1764 als kurfürstlich bayr. Mautschreiber in Straßwalchen, bis 2. Oktober 1767 als Mitteschreiber beim Forstamt und Forstgericht in Burghausen, zuletzt als Oberschreiber beim kurbayrischen Herrschaftsgericht Wald bis 1769. Dort lernte Wölfl die Frau seines Vorgesetzten, des Pflegverwalters Johann Bernhard von Sechzern, kennen und schätzen. Ein Jahr nach dessen Tode, am 23. Dezember 1769 gebar ihm die Witwe (Theresia von Sechzern, geborene Preysing) einen illegitimen Sohn, Franz Adam.[18]) Wölfl wurde als Reitmeisterey-Mitverwandter nach Salzburg versetzt,[19]) wo die Hochzeit am 8. Januar 1770 stattfand.[20]) Anläßlich dieser Verbindung wird Wölfl eine monatliche Besoldung und eine Hochzeitsschenkung bewilligt.[21])

Am 3. November 1770 wird er zum Superrevisionssupernumerarius befördert mit 5 fl. mehr Gehalt. Mit seinen Diensten war man zufrieden: In Relationspuncta vom 23. Oktober 1770 heißt es: „Wölfl, obgleich der jüngste an Alter und Diensten, doch der fähigste und brauchbarste." Kurz nach dem Regierungsantritt Colloredos wird er Hofumgelter[22]) und bezog eine Dienstwohnung im „Kloster St. Petri'schen Stock nächst dem Freudhof".[23]) Aus einem Eintrag im Tagebuch des Abts Dominicus Hagenauer von St. Peter (fol. 139), Sonntag, 10. August, über Michael Haydns

Wohnung[24]) ergibt sich, daß Wölfl in das Haus zog, in dem der Hoforganist Michael Haydn wohnte. Es ist ein kleines Häuschen, am Fuße des Festungsbergs gelegen, unweit der Residenz. Heute ist die Wohnstätte (bis zu seinem Tode 1806) des Meisters durch eine Tafel gekennzeichnet.

Dort also kam am 24. Dezember des Jahres *1773* (nicht wie überall fälschlicher Weise 1772) 10,30 Uhr mittags mit dem Recht des Erstgeborenen Joseph Johann Baptist Wölfl zur Welt.[25]) Getauft wurde er am heiligen Abend 6 Uhr; Taufpate war der hochedle Herr Johann Joseph Strobl, Truchseß und Stadtrichter in Laufen; taufender Priester Leopold Lamprecht, Stadtkaplan.

Im nächsten Jahre schon wurde der Hofumgelter Wölfl abermals befördert, er bekam den Verwaltersposten am St. Johann-Spital in der Vorstadt Mülln am Berg, einer Gründung des Erzbischofs Johann Ernst Reichsgrafen von Thun. 1795 wird als sein Nachfolger Benedikt Weixlbauer genannt.

Die Mutter scheint unser Wölfl schon früher verloren zu haben, denn in einem der oben erwähnten unveröffentlichten Briefe Leopold Mozarts an seine Tochter in St. Gilgen vom 3. Hornung 1786[26]) lesen wir: ..... 3. Neuigkeit. Die Schwester der seligen Verwalterin im St. Johann-Spital, Apothekerin in München, ist gestorben, und 14 Täge darauf der Apotheker, ihr Sohn. Da nun der Verwalter-Sepperl seine Mutter vorstellt, alle ab intestato gestorben sind, so kam Brief, daß der Vatter eylig mit ihm hinaufreisen mußte. Er macht also eine artige Erbschaft."

Es ist außer Zweifel, daß mit dem Verwalter-Sepperl der junge Wölfl gemeint ist, der unter dieser Bezeichnung — nie mit dem richtigen Namen — noch öfter in diesen Briefen Vater Mozarts auftaucht.[27]) Aus 2 solcher Briefstellen[28]) geht hervor, daß Leopold Mozart den Vater unseres Wölfl, den Verwalter vom St. Johann-Spital, näher gekannt haben muß. Es darf also wohl angenommen werden, daß er es war, der die musikalische Begabung Wölfls entdeckt und seinen Eintritt in das obenerwähnte Kapellhaus veranlaßt hat. Wenn wir den etwas märchenhaft klingenden Ausführungen Benedikt Pillweins, in dessen „biographischen Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer Tonkünstler, Salzburg 1821" Wölfl zum ersten Mal biographisch gewürdigt wird, Glauben schenken dürfen, so hat Wölfl schon in seinem 7. Lebensjahre mit allgemeinem Beifall ein Violinkonzert gespielt. Daß Wölfl schon sehr früh Schüler Leopold Mozarts wurde, ist nicht ausgeschlossen, denn gerade in dieser Zeit (1777) entschloß sich der Meister, die seiner Zeit aufgegebene Tätigkeit des Unterrichts wieder aufzunehmen.[29])

Jedenfalls aber wurde der Knabe spätestens 1783, bei seinem Eintritt in das Kapellhaus, Schüler Mozarts, der vom Erzbischof dort als Klavier- und Violinlehrer angestellt war, und Michael Haydns, der in Mozarts Abwesenheit seine Stelle vertrat. Das Kapellhaus[30]) hat Erzbischof Max Gandolf im Jahre 1677 für 12 oder mehr Sängerknaben mit großen Unkosten erbaut;

er ließ eine Orgel herstellen und verschiedene andere Instrumente beischaffen und verordnete, daß diese Knaben in jeder Art von Musik unterrichtet, mit Speise und Trank, Kleidern und Büchern und allen anderen, zu den Studien nötigen Behelfen versehen und versorgt werden sollen. Unter den Knaben wurden zwei Arten unterschieden: die einen hatten den Chordienst in der Metropolitankirche zu versehen und mußten bei Versehgängen zu den Kranken mitgehen. Die anderen waren infolge ihrer stimmlichen und vorzüglicheren Schulung in der Gesangskunst von dem Dienst der Corporeiknaben befreit, dafür aber wurden sie an Sonn- und Festtagen bei Hochämtern und Vespern im Dom zur Figuralmusik verwendet. „Diese besseren (und vermutlich auch älteren) Knaben sollten auch die Schule „in alma universitate" besuchen, während die jüngeren (Korporeiknaben) zu Hause unterrichtet wurden." (S. 76). Zu den besseren, den Kapellknaben, mag auch Joseph Wölfl gehört haben, denn sein Name findet sich 1785 in den Salzburger Universitätsmatrikeln.[31]) Die Erziehung war — wie aus den Statuten (S. 160 f) hervorgeht — streng religiös und legte auf allgemeine Ausbildung, nicht nur auf die musikalische, großes Gewicht. Auch „ist an denen regrations-Tägen ein ehrlich ihren Studien, oder Musik, und Sitten nit nachtheilige regration, alß Köglscheiben, Trunk-Spillen, Spazieren gehen, ohne Besuchung eines Würthshaus, nit verbotten, sondern Vast nottwendig, das an regrations- oder Feyertägen die Jugend, damit sie zu Hauß nit gänzlichen ersize, und erkhranke von dem Praefekten oder Präzeptore in daß auf dem Mönichberg entlegene Gärttl und... sonsten ausgeführt werde." (S. 161). Auch für die Zukunft der Knaben war gut vorgesorgt: Für Dienste in allen anderen Kirchen außer dem Dom, wurden sie extra honoriert; diese Honorare verwaltete der Präfekt als eine Art Pensionsfonds, aus welchem jedem nach der Mutation abgehenden Knaben ein neues Gewand und je nach Verdienst und Leistung eine gewisse Summe ausbezahlt wurde, die es ihm ermöglichte, über die erste Zeit hinwegzukommen. Außerdem honorierte Erzbischof Hieronymus trotz des großen Aufwandsetats für das Institut, der aus der Kameralhauptkasse geleistet wurde, noch überdies aus seiner Privatschatulle die Separatstunden der Hofmusiker für die künstlerische Ausbildung gar manches mittellosen, aber musikalisch talentierten Sängerknaben, und legte so den Grund für dessen zukünftigen Lebensberuf und Existenz (S. 101).

Zur Zeit der Zugehörigkeit Wölfls zu diesem Institut (1783—86) war:
Präfekt: Thaddäus Hofmann, Chorvikar 1780—1806;
Choralgesanglehrer: Karl Schulz, Tenorist 1783—87;
Figuralgesanglehrer: Franz Cecarelli, Sopranist 1783—88;
Klavierlehrer: Leopold Mozart, Vizekapellm. 1777—87;
Violinlehrer: Leopold Mozart, Vizekapellm. 1744—86.
Dessen Stellvertreter:
Ferdinand Seydl, Konzertmeister; Michael Haydn, Konzertmeister; Andreas Pinzger, 1. Hofgeiger.[32])

Die Knaben genossen offenbar eine sehr gründliche und umfassende Erziehung, deren Großzügigkeit durch die Erlaubnis zum Besuch des Theaters in corpore in folgendem erwiesen wird: Leopold Mozart schreibt in einem der oben erwähnten Briefe[33]) am 10. Dezember 1784: „Gestern den 9. wurde die Entführung zum dritten Mal gegeben. Das Theater war so voll wie die vorigen mahl, um 5 Uhr waren die unteren Plätze schon ganz besetzt und hienach wurden auch oben alle drei Reihen Bänke voll. Der Erzbischof war auch da. Die Kapellknaben kamen schon um 4 Uhr, um den 6 x Platz nicht zu versäumen . . .".

Wölfl ist also schon in früher Jugend auch mit der welschen und deutschen Oper (s. S. 7) seiner Zeit vertraut geworden, wie er wahrscheinlich auch in den „Endskomödien"[34]) der Universität mitgewirkt hat, die erst 1790 auf Befehl des Erzbischofs ganz abgeschafft wurden. Eine aktive Teilnahme der Kapellknaben an den Opernaufführungen konnte in dieser Zeit nicht nachgewiesen werden. Nur für das Jahr 1790 ist eine Besetzung der Chöre durch Studenten und Choralisten des Doms bekannt.[35])

Nach Mutation der Stimme (1786) wurde Wölfl aus dem Kapellhause entlassen, und nahm in der Folgezeit ausschließlich bei seinem Meister Leopold Mozart Privatunterricht, den er schon neben seiner Ausbildung im Kapellhaus genossen hatte (s. unten). Daß er nach Entlassung aus dem Konvikt der oben erwähnten Zuschüsse aus dem Fonds der Kapellknaben oder aus der Tasche des Erzbischofs nicht bedurfte, erklärt sich aus der Position seines Vaters und — wie wir gleich sehen werden — dessen „kaufmännischer" Veranlagung.

Die Quelle, die uns hierüber genauesten Aufschluß gibt, sind wieder die Briefe Mozarts an seine Tochter. Am 28. Oktober 1785 (!)[36]) schreibt der Meister: „... In die Komödien gehe etwa einmal, zu Zeiten 2 mahl in der Woche, ich brauch das Geld nothwendiger, da ganz ohne Scolaren bin. Der Verwalter-Sepperl ist noch niemals wieder dagewesen, er wird künftig die Woche nur 3 mahl kommen und da manchmal bey übler Witterung ausbleiben. (Der Weg vom St. Johann Spital zu Leopold Mozart war etwa 20 Minuten zu gehen!) Aufs neue Jahr sinds 2 Jahre, daß sein Vatter nichts bezahlt hatte, und er war vor 8 Tag bey mir und nach seiner notierten Lektionen Rechnungen betrugs die ganze Zeit nur 47 fl. 12 x. — Er hatte nach seinem Vorgeben im Kalender vom 9. Dezember 1783 bis 24. Jänner 1785 aufgeschrieben

180 Lektionen à 12 x.	36 fl.
Vom 24. May bis 30. Sept. 56 Lektionen	11 fl. 12
	47 fl. 12

Das ist also der ganze Quark. Er bezahlte just den halbjährigen Hauszünß[37]) à 45 fl. Daß viele Lektionen nicht aufgeschrieben worden, siehst Du augenscheinlich, wo überdas den Buben alzeit anderthalb Stunden und 2 Stund meistens unter Handen hatte."

Der Unterricht währte bis zum Lebensende Mozarts. Am 12. I. 1787[38]) steht in einem Brief über den Wochen- und Stundenplan: „... Dienstag, Donnerstag und Samstag um 10 Uhr zur Gräfin, um 11 Uhr zur Komtesse. Nach 1 Uhr kommt der Sepperl, nach 2 Uhr gehe zum Weiser. Ich muß die Zeit stehlen, einen Brief nach München oder Wien oder sonstwohin schreiben."

Am 26. Januar 1787[39]) ist Wölfl zum letzten Mal erwähnt. Schüler und und Meister standen auf vertrautem Fuße miteinander, sie plaudern über Salzburger Neuigkeiten, über das Unikum, die Gilowsky-Katherl,[40]) die aus irgend einem komischen Anlaß auch zum Vater Wölfls ging, — „der Verwalter lachte sie aus und sagte ihr mit seiner natürlichen glatten Aufrichtigkeit die Meinung".[41])

Nach den Ausführungen Aberts in seiner Mozartbiographie und Seifferts in der Vorrede zum Leopold Mozert-Band (DTB. IX, 2) wäre es müßig ein Charakterbild des Vaters Mozart zu zeichnen, das nur Wiederholungen bringen könnte. Es soll hier nur die Eigenart dieses einzigartigen Mannes nach einer Seite hin unterstrichen werden: seine hervorragende Eignung zum Pädagogen — für den Violinunterricht literarisch belegt durch seine Violinschule — und der strenge Ernst, mit dem er sich diesem Berufe widmet, sind beispiellos. Er ist sich dessen auch selbst bewußt. Schreibt er doch 1778 von Salzburg aus an seinen Sohn[42]): „Er (der Erzbischof) kann keinem (wenn er ihm weniger gehalt geben wollte) eine Einnahme durch Scolaren versprechen, deren wenige sind, und ich solche habe, und zwar mit dem Ruhme, daß kein Mensch besser Lektion zu geben im Stande ist". Ein andermal[43]): „... Die Gräfin förchtet, daß auch ich fortgehe. Sie haben niemand zur Unterweisung auf dem Klavier; ich habe den Ruhm, daß ich gut unterweise, und die Proben sind da. Sie wissen nicht, wen, und wann sie so iemand bekomm: und sollte einer von Wien kommen, wird er wohl um 4 fl. oder einen Dugatten 12 lektionen geben, da man anderen Orts 2 und 3 Duggatten bezahlt? —".

Der anstrengende Dienst in der Hofkapelle,[44]) der Unterricht im Kapellhaus, eigene Kompositionsarbeit und der nimmermüde ehrgeizige Eifer um das Schicksal des Sohnes lassen vermuten, Leopold Mozart habe es mit seinen Privatschülern nicht so sehr ernst genommen. Aber auch da waltet seine pflichttreue Gewissenhaftigkeit; mit väterlicher Liebe hängt er an Heinrich Marchand,[45]) der in jedem Brief an die Tochter erwähnt wird und dessen Ausbildung er schärfstens bewacht und fördert.

Die Reisen mit dem Sohne Wolfgang, die enge Berührung mit dem gegenwärtigen Musikschaffen Italiens, Oesterreichs, Deutschlands und Frankreichs durch die Sorge um den Sohn verschaffen ihm einen geistigen und künstlerischen Weitblick, dessen Auswirkungen im Unterricht — das Gebiet des nur Artistischen überschreitend — den Schülern eine Fülle praktischer und innerlicher Lebensweisheit vermitteln.

Ueber den Stoff des Unterrichts noch einige Belege, die keiner weiteren Erläuterung bedürfen: Brief vom 28. Mai 1778 an Frau und Sohn nach

Paris:[46]) „... Unser lieber Wolfg: soll nach und nach, wenn er gute Klaviersachen findet, etwas sammeln, und uns mit dem Postwagen schicken. wir brauchen es für die Scolarn." Brief vom 1. Dezember 1786 an die Tochter nach St. Gilgen[47]): „... Der Verwalter-Sepperl möchte, wie ich gemerkt habe, das Dorf Deputierten[48]) Büchl zurückhaben, weil er, wenn er's spielt, nicht mehr recht auswendig kann. Deswegen hat es aber dennoch keine Eyle...". Brief vom 23. März 1786 ans Nannerl:[49]) „... Schicke mir auch die Sonaten von Clementi herein, die wir von Bullinger haben..". Brief vom 8. Dezember 1786 über Heinrich Marchand an die Tochter[50]): „... Denn er hat erst itzt wider andere Sonaten von Clementi aus München bekommen, die ganz entsetzlich schwer sind und er genug daran zu exerzieren hat."

Aus der Folgezeit, vom Todesjahr Leopold Mozarts 1787 bis zur Abreise nach Wien, fehlen direkte Nachrichten von Wölfl. Aus der Widmung seines op. 3 (Trois sonates pour le Fortepiano seul, dediées à Madame Anne de Sonnenburg, née Mozart) könnte man schließen, daß er von der Tochter seines Meisters, die als Virtuosin sich einen Namen gemacht hatte, weiter unterrichtet worden wäre. In Nissens Mozartbiographie (Leipzig 1828) heißt es aber (S. 14): „In den Jahren ihres ledigen Standes, die sie im väterlichen Hause zubrachte, gab sie einigen jungen Frauenzimmern der Stadt Salzburg Unterricht im Klavierspielen. Sie verehelichte sich dann 1784 mit Freiherrn Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg, Salzburgischen Hofrat und Pfleger zu St. Gilgen, wo sie in anspruchsloser Stille ganz den schönen Pflichten der Gattin und Mutter lebte, und gegen 20 Jahre glücklich verheiratet war. Als Witwe begab sie sich 1801 wieder in ihre Geburtsstadt Salzburg zurück und erteilte Unterricht im Klavierspiele...". Daraus geht hervor, daß sie offenbar nur „Frauenzimmer" unterrichtete und daß sie in der in Frage kommenden Zeit, 1787 bis 91 überhaupt keine Zeit und Veranlassung hatte Lektionen zu geben.

Daß Wölfl zum Salzburger Hofadel Beziehungen hatte, entnehmen wir der Widmung seines op. 2 „A Mademoiselle la Comtesse Thérèse de Küenburg."

Ein Dienst bei der Hofkapelle kommt nicht in Frage, da sein Name in den Salzburgischen Kirchen- und Hofkalendern nirgends erwähnt wird.

So sind wir wieder auf die lexikalische Quelle angewiesen. Pillwein (a. a. O.) schreibt: „Bei solchen Umständen (gemeint ist die große Begabung) glaubte Wölfls Vater nichts besseres tun zu können, als ihn zu Mozart nach Wien zu schicken, um sich bei diesem noch mehr auszubilden. Derselbe, der sein bester Freund geworden, empfahl ihn nach der Hand dem polnischen Grafen Oginsky als Kapellmeister, obwohl er erst 18 Jahre zählte."

Wölfl zog also im Jahre 1790 (in Wahrheit 17jährig) zum ersten Mal aus den Mauern Salzburgs; er nützte die Beziehungen zur Familie Mozart und ging geradewegs zu seinem größten Zeitgenossen, zu W. A. Mozart nach Wien. Die Behauptung, daß „derselbe sein bester Freund geworden",

ist wohl etwas übertrieben, denn Wölfls Name findet sich nie in diesem Zusammenhang; auch in den Briefen Mozarts ist keine Spur davon. Daß Wölfl bei Mozart Unterricht erhielt, ist nicht ganz unmöglich, denn gerade in dieser Zeit, Anfang Mai 1790, lesen wir in einem Brief Wolfgangs an Kaufmann Puchberg[51]): „Ihr Gedanke wegen einigen guten Scolaren ist auch der meinige, nur wollte ich warten, bis ich in dem anderen Quartier bin, weil ich in meiner Behausung Lektion zu geben gesinnt bin....." und am 17. V. 1790[51]): „Nun habe ich 2 Scolaren, ich möchte es gerne auf 8 Scolaren bringen — suchen Sie es auszustreuen, daß ich Lektionen annehme." Doch bleibt es trotzdem wahrscheinlich, denn Nissen berichtet (a. a. O. S. 561): „Im Jahre 1791 war mit Mozart zu gleicher Zeit der Klavierspieler W..... in Prag, um sich da auf dem Pianoforte hören zu lassen. Als man Mozart den Konzertzettel, worauf derselbe als sein Schüler angekündigt war, überreichte, sagte er: „Der junge Mann spielt recht brav, aber ich habe keinen Antheil daran; vielleicht hat er von meiner Schwester etwas profitirt." Ohne Zweifel ist mit W... unser Wölfl gemeint; denn es gibt 1791 keinen jungen Klavierspieler mit dem Anfangsbuchstaben W, der sich Schüler von Mozart nennen könnte und in Beziehung zu Mozarts Schwester, Marianne von Sonnenburg, steht. Dieser Bericht Nissens ist gleichzeitig der einzige Hinweis, daß sich Wölfl vor seiner Abreise nach Warschau öffentlich hören ließ. Das Urteil Mozarts „der junge Mann spielt recht brav" ist für einen Anfänger im Konzertleben dieser Zeit immerhin bedeutend.

Warschau

Wie wir schon hörten, wurde Wölfl von Mozart 1791 dem polnischen Grafen Oginsky als Kapellmeister empfohlen. Es gibt zwei polnische Grafen Oginsky, Michel-Cléophas (1765—1833), der bekannte Polonaisenkomponist, und dessen Onkel, Michel-Kasimir (1731—1803). Daß der erstere Graf Michel-Cléophas Oginsky, Wölfl in Dienste nahm, ist nicht wahrscheinlich; dagegen sprechen seine Jugend — er wäre selbst erst 26 Jahre alt gewesen — und seine übrigens durchweg politischen Memoiren,[52]) aus denen hervorgeht, daß er in der fraglichen Zeit fast stets in politischer Tätigkeit auf Reisen war. Auch scheint er kein Orchester besessen zu haben, wie sein Onkel, Graf Michel Kasimir Oginsky, Großfeldherr von Littauen, ein reicher Musikliebhaber. Fétis berichtet von ihm[53]): „... cependant il lui restait encore de grandes richesses. Il en fit un noble usage en applant près de lui, dans son château de Slonin, une multitude d'artististes distingués, et les récompensant avec magnificence." Auch Wölfl mag diese „magnificence" zugute gekommen sein. Er machte ungemeines Aufsehen. Junge Starosten aus den ersten Familien, Gräfinnen und Fürstinnen wollten nur von ihm lernen. Auch der als Virtuose bekannte Sohn des über Millionen gebietenden Bankiers Ferguson[54]) war sein Schüler. Doch dauerte diese glänzende Karrière nicht lange. Die polnischen Wirren[55]) hatten ihr bald wieder ein Ende gemacht. Nicht nur verlor Oginsky dabei sein Vermögen

und Wölfl seine Anstellung, er mußte sogar selbst zu den Waffen greifen. Diese neue Lage der Dinge konnte ihm natürlich nicht lange entsprechen, er suchte daher sobald als möglich Polen zu verlassen, was im Jahre 1795 auch wirklich geschah".[56])

Wien 1795 – 1799

Aeußere Ereignisse also gaben den Anlaß zu dem für Wölfls Zukunft so entscheidenden Entschluß — zur Reise nach Wien,[57]) in die nächste Nähe Beethovens, in die Stadt, die Zmeskall einmal als „letzte und höchste Instanz für Musikkünstler (besonders im Fortepiano)" bezeichnet hat. Wenn wir neben Beethoven die Namen Kozeluch, Gelinek, Vanhall, Hummel, Therese Paradies, Madame Auernhammer, Eberl und Steibelt nennen, so sind dies nur Wiens respektabelste Größen auf dem Fortepiano, die noch von einem großen Kreis weniger bedeutender Spieler und Dilettanten umgeben sind.

Die besondere Beliebtheit des Pianoforte in Wien ist — neben der unmittelbaren Verbreitung des Instruments durch die Firmen Walter und Stein-Streicher — besonders auf den Einfluß Kozeluchs zurückzuführen, der eine Unmenge Kompositionen für dieses Instrument in dem damals beliebten Genre geschrieben hat. Reisende durch Wien berichten, daß fast in jedem Hause bis herunter zu den niederen Ständen ein Pianoforte zu finden war.

Durch die starke Konkurrenz wohl etwas abgeschreckt, wandte sich Wölfl zunächst der Oper zu. Er schrieb für Schikaneder zu dessen Texten den „Höllenberg", der am 21. November 1795 mit Beifall aufgenommen wurde; im Fasching (14. I.) 1797 „Das Schöne Milchmädchen"[58]) und 1798 (6. Dezember) „Der Kopf ohne Mann". Eine vierte Oper „Liebe macht kurzen Prozeß", zu der Wölfl nur einige Stücke geliefert hat, war nach einem Berichterstatter,[59]) „schlecht und gefällt nur der Galerie".

Nach dem Usus der Zeit erfreute sich auch unser Wölfl der Gunst eines Mäzens, des Barons Raymund von Wetzlar, eines reichen Bankiers, bei dem er während seines ersten kurzen Aufenthalts in Wien zweifellos durch Mozart eingeführt worden war.[60]) Vielleicht hat Wölfl, wie damals Mozart, auch in dessen Hause auf der hohen Brücke gewohnt. Bestimmtes ließ sich nicht nachweisen.[61])

Wölfls Wesen und Lebensart scheint echt Wienerisch gewesen zu sein: heiter bis zum Leichtsinn, gemütvoll, spielerisch und überall anerkannter Liebling der Gesellschaft. Dabei war er leidenschaftlicher Spieler, „durch ungeheure Bravour im Klavier- als auch im Billardspiel gleich berühmt".[62]) Hören wir noch Tomaschek, der Wölfl in Prag kennen lernte; er schreibt in seiner Selbstbiographie[63]): „Uebrigens fehlte es ihm bei sonstiger Gutartigkeit an feiner Bildung; sein kindisch humoristisches Wesen hat ihm den Namen eines närrischen Wölfl zugezogen ... Er soll in einer Gesellschaft gespielt und während des Spiels nach und nach die Ringe von seinen Fingern

geschleudert haben, die dann nach geendetem Spiele im Zimmer aufgesucht und ihm wieder zurückgestellt wurden. Dies that Wölfl nur deshalb, damit man von ihm, wie (erg.: von) noch Niemand sage, er spiele mit einer solchen Fertigkeit, daß von seinen Fingern sogar die Ringe herunterfliegen."

Schon die äußere Erscheinung Wölfls scheint Anlaß zur Heiterkeit gegeben zu haben: Er soll 6 Fuß lang gewesen sein und so mager, daß alles an ihm wie an einer Vogelscheuche klapperte. Das bekannteste Bild Wölfls stammt von dem berühmten Maler Lampi, dem Aelteren, der zur gleichen Zeit in Wien war.[64]) Die spitzenreiche Kleidung und Haltung, die zurückfallenden Locken, die sanften, in eine schwärmerische Ferne gerichteten Augen und die Weichheit der Nasen- und Lippenlinien, das ist der galante Typus vom Ende des 18. Jahrhunderts: unbeschwertes Gemüt und deutlicher Vorbote der echten Romantik.

Wölfl hat sich, wie selten einer, in das Leben und Treiben der glänzenden Residenz gefügt. Einzelne Streiflichter aus Tagebüchern und Reiseberichten erhellen das Bild eines unbekümmerten Lebensgenusses. So erzählt Rosenbaum in seinen Aufzeichnungen,[65]) daß er und seine Bekannten auf einer Redoute mit Wölfl viel Spaß gehabt haben. Im Sommer wurden Landpartien gemacht zur Kegelstatt. Wölfl schreibt schnell kurz vor der Abfahrt im Hause des Hofopernsängers Sebastian Meier einen Kanon[66]) darüber im Wiener Dialekt, nicht gerade sehr geistreich, ganz nach der damals viel geübten Mode des Kanonschreibens über die nichtigsten Dinge.

Wölfl als Klavierspieler

Das Jahr 1798 führte Wölfl auf den Gipfel seines Ruhmes. Er wurde Beethoven als Klavierspieler gegenübergestellt und war ihm durchaus gewachsen, wenn wir dem sicher etwas schön gefärbten Bericht eines Augenzeugen Glauben schenken wollen. Ignaz, Ritter v. Seyfried schreibt:[67]) „Schon hatte Beethoven durch mehrere Kompositionen Aufsehen erregt und galt auch in Wien für einen Klavierspieler ersten Ranges, als ihm in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts in Wölfl ein ebenbürtiger Rival erwuchs. Da erneuerte sich gewissermaßen die alte Pariser Fehde der Gluckisten und Piccinisten, und die zahlreichen Kunstfreunde der Kaiserstadt zerfielen in zwei Parteien. An der Spitze von Beethovens Verehrern stand der liebenswürdige Fürst von Lichnowsky; zu Wölfls eifrigsten Protektoren gehörte der vielseitig gebildete Freiherr Raymund von Wetzlar, dessen freundliche Villa (am Grünberge nächst dem kaiserlichen Lustschlosse Schönbrunn[68]) allen fremden und einheimischen Künstlern in den reizenden Sommermonaten mit echt britischer Loyalität eine gleich angenehme als wünschenswerte Freistätte gewährte. Dort verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuß. Jeder trug seine jüngsten Geistesprodukte vor; bald ließ der Eine oder der Andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien,

ungezügelten Lauf; bald setzten sich Beide an zwei Pianoforte, improvisierten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Themas und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. —

An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen; ja, Wölfl war von der gütigen Natur noch mütterlicher bedacht indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die ebenso leicht Dezimen, als andere Menschenkinder Oktaven spannte und es ihm möglich machte, fortlaufende, doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. —

Im Phantasieren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düsteren sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wildschäumenden Katarakte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen imstande war; nun sank er zurück, leise Klagen aushauchend, in Wehmut zerfließend; — wieder erhob sich die Seele, triumphierend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen und fand beruhigenden Trost am unschuldsvollen Busen der heiligen Natur. — Doch, wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnisreiche Sanscrittsprache deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist. —

Wölfl hingegen, in Mozarts Schule gebildet blieb immerdar sich gleich; nie flach, aber stets klar, und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm bloß als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrttuens; stets wußte er Antheil zu erregen und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen. — Wer Hummel gehört hat, wird auch verstehen, was damit gesagt sein will. —

Noch ein ganz eigentümliches Vergnügen erwuchs dabei dem vorurtheilsfreien, unbefangenen Beobachter im stillen Reflektiren über beide Mäzenaten, wie sie in gespannter Aufmerksamkeit den Leistungen ihrer Schützlinge lauschend folgten, beifallspendende Blicke sich zusendeten und schließlich mit altritterlicher Courtoisie dem gegenseitigen Verdienste unbedingt volle Gerechtigkeit widerfahren ließen.

Die Protegirten selbst aber kümmerten sich darum blutwenig. Sie achteten sich, weil sie sich selbst am besten zu taxieren wußten, und als gerade, ehrliche Deutsche von dem lobwürdigen Grundsatze ausgingen: Daß die Kunststraße für Viele breit genug wäre, ohne sich wechselseitig, auf der Wandelbahn zum Ziele des Ruhmes, neidisch zu beirren. —"

Wir wissen, daß Beethoven der „Virtuosität nicht sehr hold" war.[69]) Die Herren Gelinek[70]) und Steibelt[71]) hat er in ähnlichen Wettstreiten mit Genugtuung „zusammengehauen", ja er betrachtete „manche der hiesigen Klaviermeister" als seine „Todfeinde".[72]) Demnach können wir es als erhebliches Plus für Wölfl verzeichnen, daß er von Beethoven „geachtet" wurde und „nicht selten" mit ihm „wechselweise improvisieren" durfte.

Sein Ruf drang auch bald über die Grenzen des Landes. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung[73]) bringt in einem Bericht vom 22. April 1799 über die berühmtesten Klavierspieler Wiens einen Vergleich zwischen Beethoven und Wölfl, den wir seiner größeren Sachlichkeit wegen ebenfalls folgen lassen: „Unter diesen (nämlich den Klavierspielern Wiens) machen Beethoven und Wölfl das meiste Aufsehen. Die Meinungen, über den Vorzug des einen vor dem andern, sind hier getheilt: doch scheint es, als ob sich die größere Parthey auf die Seite des letzteren neigte. Ich will mich bemühen, Ihnen das Eigene Beyder anzugeben, ohne an jenem Vorrangsstreite Theil zu nehmen.

Beethovens Spiel ist äußerst brillant, doch weniger delikat und schlägt zuweilen ins Undeutliche über. Er zeigt sich am aller vortheilhaftesten in der freyen Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema, nicht etwa nur in den Figuren variiert (womit mancher Virtuos Glück und Wind macht), sondern wirklich ausführt. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maße gefunden, in welchem sie mir bey Beethoven zu Theil ward. Hierin stehet ihm Wölfl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat Wölfl darin, daß er, bey gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Komposition, Sätze, welche, geradehin unmöglich zu exekutieren scheinen, mit einer Leichtigkeit, Präcision, und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen versetzt; (freylich kömmt ihm dabey die große Struktur seiner Hände sehr zu statten) und daß sein Vortrag überall so zweckmäßig und besonders auch im Adagio so gefällig und einschmeichelnd, gleich fern von Kahlheit und Ueberfüllung — ist, daß man nicht blos bewundern, sondern auch genießen kann..... Daß Wölfl durch sein anspruchsloses, gefälliges Betragen über Beethovens etwas hohen Ton noch ein besonderes Uebergewicht erhält — ist sehr natürlich."

Das Gefällige also in seiner Erscheinung, wie in seinem Spiel ist es, womit er sich die Herzen der Wiener erobert hat und das ihn zugleich in beider Hinsicht erheblich von Beethoven unterscheidet. Pleyel schreibt in einem Brief[74]) über Beethovens Klavierspiel: „Il ne prélude pas froidement comme Wölfl; il fait tout ce qui lui vient dans la tête et il ose tout." Wölfls stets glatte Technik floß wie Milch und Honig dahin und fand willige Ohren, Beethoven wurden kleine und kleinste Härten übel vermerkt, über seine Eigenheiten schüttelte man den Kopf.

Die Form Beethovenschen Phantasierens konnte nach Czerny vierfacher Art sein: 1.) 1. Satz einer Sonate, 2.) Rondo, 3.) Variationen und 4.) Potpourri. Tatsächlich hat Beethoven wohl noch vielfach anders phantasiert, man vgl. dazu z. B. die Phantasie op. 77.[75]) Wölfl mag die Variationenform bevorzugt haben, da er sie in seinen Werken sehr häufig anbringt und diese Form auch am meisten Gelegenheit zur virtuosen Entfaltung bietet. Auf diesem Gebiet konnte er sein Uebergewicht über Beethoven voll ins Feld führen und die delikatesten Figuren und Figürchen, die flinksten Zweiunddreißigstelpassagen zum allgemeinen Erstaunen mit Mozartscher Rundung hervorzaubern, während Beethovens Kraft und Feuer zu Gunsten des inneren Gehalts auf zuckersüße Details verzichten mußte und konnte.

Das wachsende Gehörleiden mußte noch seine Härten unterstreichen. „Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel" schreibt Goethe an Zelter. Allerdings war er zur Zeit der Wettkämpfe mit Wölfl noch nicht beeinträchtigt, denn in einem Brief an seinen Freund Amenda vom 1. Juni 1800 steht, daß seine Krankheit ihn weniger bei Spiel und Komposition, als beim Umgang störe und daß er sein Klavierspielen sehr vervollkommnet habe. Sicher waren auch die Abende bei Baron Wetzlar und die Konkurrenz des gefeierten Wölfl ein Anstoß dazu. Daß Wölfl in Beethoven einen Meister sah, den er tief verehrte, verrät er nicht nur durch die innerliche Assimilation (auf die weiter unten mehr einzugehen ist), sondern auch äußerlich durch die Widmung seiner 3 Klaviersonaten op. 6.

Neben diesem Werk, das im Jahre 1798 schon bei Gombart in Augsburg im Druck erschien, entstand in den letzten Wiener Jahren 1798/99 noch einige Kammermusik:[76]) 6 Violinsonaten op. 7 und op. 8, 3 Quartette op. 10[77]) und 4 Flötensonaten op. 11 und op. 13. Außerdem eine Phantasie und Fuge für Klavier op. 9, ein vollkommen verschollenes op. 12 und eine größere Zahl von äußerst belanglosen Klavierstücken ohne Opuszahl. Auch die Modevariationen über Operntheme Mozarts, Winters, Weigels u. a. dürfen nicht fehlen.

Im Jahre 1798 heiratete Wölfl die Schauspielerin Therese Klemm, die die ihm im August des folgenden Jahres einen Sohn gebar, „der schon bey seiner Geburt die rechte Hand zum Taktschlagen bewegt hat".[78]) Im März 1799 trennte er sich von Weib und Kind. Von Natur ein Flattergeist, war er nun lange genug in Wien; der Beifall dieser Stadt genügte ihm nicht. Er ist einer der typischsten Vertreter neuen Virtuosentums, zu dessen Wesen das Reisen von Stadt zu Stadt gehört. Mit Brillanz und Attraktionen kann man ein und dasselbe Publikum nicht lange fesseln. Man wird bekannt, es wiederholen sich dieselben Manieren, die Spannung ermüdet, man braucht ein neues Publikum zu neuen Beifallsstürmen.

Reisen 1799 – 1801

Die große Reise durch einige der bedeutendsten Städte Deutschlands nahm einen guten Anfang. Die A. M. Z.[79]) vom März 1799 meldet aus

Prag, daß Herr Wölfl von Glück sagen könne, daß er trotz der Uebersättigung der Prager — kurz vor Wölfl war auch Steibelt in Prag gewesen[80]) — eine so glänzende Akademie und ein so volles Haus hatte. Nach Tomaschek,[81]) der unter den Zuhörern war, fand das Konzert im Theater statt: „Wölfl spielte von seiner Komposition ein Konzert[82]) mit beispielloser Reinheit und Präzision, wie es bei so ungeheurer Spannung seiner Hände wohl niemand anderer herausbringen dürfte." Dann spielte er die Mozartsche Phantasie in f-moll für eine Orgelwalze (Köchel Nr. 608) und zwar aus einer vierhändigen Ausgabe Breitkopfs, „ohne einen Ton auszulassen oder etwa der Ausführung wegen den Werth der Noten zu kürzen, wie es die sogenannten Romantiker unserer Zeit lieben, und durch heilloses Tongewirr bei aufgehobener Dämpfung wieder alles auszugleichen wähnen." — Zuletzt phantasierte er über ein Thema aus dem „Sonntagskind" von Wenzel Müller („Wenn's Liserl nur wollte ...") und schloß mit brillanten Variationen. In Tomascheks Bericht hören wir auch zum ersten Mal von den schwachen Seiten Wölfls. Nach eingehender Würdigung seiner Virtuosität — namentlich der nette Anschlag und die stets ruhige Haltung des Körpers wird gelobt — heißt es:[83]) „Wölfls eigenthümliche Virtuosität abgerechnet hatte sein Spiel weder Licht noch Schatten, es mangelte ihm männliche Kraft ganz und gar, daher es kommen mochte, daß sein Spiel nicht in das Innere des Menschen drang, sondern das Gymnastische daran zur Bewunderung hinriß." Nach dem Urteil Tomascheks, der an Beethoven die kühne Durchführung seiner Phantasie[84]) bewundert, von Steibelts oberflächlichem Klingklang und Ideenlosigkeit redet[85]) und Dusseks Finger für einen Verein von zehn Sängern hält,[86]) ist Wölfl „der größte Bravourspieler, den es bisher gab".[87]) — Hand in Hand mit dem Erfolg geht auch sein Leichtsinn. „Wer ihn sehen oder sprechen wollte, mußte ihn bei der blauen Weintraube suchen, wo er sich tagelang auf dem Billard tummelte, und trotz seines kunstreichen Spiels dennoch gegen den Marqueur über 600 fl. verlor, womit ihn Wölfl auf die Einnahme seines Konzertes beschied." Seinem Verleger Härtel gegenüber sucht Wölfl allerdings seinen guten Ruf zu wahren. Er schrieb ihm einmal, als seiner Frau in Wien erzählt wird, daß er durch Spielen und Nachtschwärmen Geld und Gesundheit ruiniere: „Was es doch für boßhaft dumme Menschen gibt, die mir nur allen Verdruß zu machen suchen. Ich werde es bald selbst zu glauben anfangen, daß ich ein großer Mann seyn muß, weil mir die Leute soviel böses nachsagen."

Kurz darauf, im April 1799, gab er in *Leipzig* zwei Konzerte bei Gelegenheit der Michaelismesse.[88]) Der Besuch in Leipzig galt vor allem auch dem Hause Breitkopf und Härtel, mit dem er schon längere Zeit in Verbindung stand.[89]) Das erste der Konzerte fand im Sale des Gewandhauses als sog. Extrakonzert am 11. April 1799 statt.[90]) Wölfl brachte von seiner Komposition zu Gehör: Sinfonie; Konzert auf dem Fortepiano, „wovon das Finale mit türkischer Musik begleitet ist";[91]) Ouverture, Bassarie und Chor aus der Oper :„Der Kopf ohne Mann". Als Klavierspieler trat er

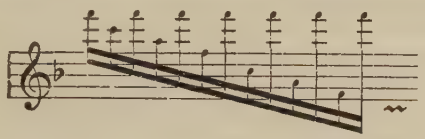
dreimal auf. Die Arie sang Herr Stieler; Organist Müller spielte eines seiner Flötenkonzerte, Msr. Karl Lange trug ein Konzert von Viotti vor.[92]) Das zweite Konzert am 23. April fand wegen Ueberfüllung des ersten statt. Auch diesmal gab es ein Klavierkonzert, ferner Variationen über „Freut euch des Lebens" und Ouvertüre und Chor aus „Der Kopf ohne Mann". Zum Schluß spielte Wölfl eine freye Fantasie auf dem Fortepiano. Die übrigen Nummern des Programms waren: Sinfonie von Haydn mit türkischer Musik;[93]) Szene von Winter; Konzert von Campagnoli. Die Aufnahme ist ebenso glänzend wie in Prag; seine Kompositionen werden als das Beste bezeichnet, was man seit langem gehört. Während des Aufenthalts in Leipzig komponiert Wölfl die Musik zu der Imhoffschen Ballade „Die Geister des Sees" aus dem Schillerschen Musenalmanach dieses Jahres.

In *Dresden*, wo Wölfl im May 1799 konzertierte,[94]) ereignete sich ein ähnlicher Vorfall, wie Wegeler[95]) ihn von Beethoven erzählt. Im 35. Heft der A. M. Z.[96]) heißt es: „Die Kapelle ist zur Hauptprobe versammelt, die Noten sind herumgelegt, man will ein Konzert aus C Dur von Wölfls Komposition eben anfangen, und die Träger haben, des äußerst schlechten Wetters wegen, sein Instrument noch nicht gebracht. Jetzt kömmt es: aber — siehe, es stehet gerade einen halben Ton zu tief in der Stimmung. Der Klavierstimmer verlangt eine Stunde zum Hinaufstimmen. — Warum nicht gar! sagt Wölfl ganz kaltblütig — haben Sie nur die Güte anzufangen: ich muß transponieren! — Und so spielt er denn eines der schwersten Konzerte, die mir nur in meinem Leben vorgekommen sind aus Cis Dur, und mit einer Leichtigkeit und Präzision, welche die ganze Kapelle in Erstaunen setzte. Da Sie seine Schreibart in den Sachen, welche er für sich selbst gesetzt hat, genau kennen: so wissen Sie es am besten, was das sagen will."

Von Dresden, wo ein Versuch, sich die Gunst der Kurfürsten zu erwerben, offenbar nicht ganz glückte, [97]) ging die Reise nach Berlin. Von dort schreibt er an Härtel am 30. 5. 1799, daß er sich durch sein anspruchsloses Betragen scchon soviele Freunde erworben habe, daß er keine Kabalen zu befürchten habe und auf ein paar hundert Thaler vielleicht rechnen könne. Das Konzert hat dann auch „ebensoviel Beyfall als zahlreichen Zuspruch gehabt. Mein Konzert trug über 200 Thaler, man engagierte mich von allen Seiten, noch eins zu geben, was ich aber auf den Winter aufschiebe."[98]) Während vor seinem Konzert schon 500 Billetts ausgetheilt waren, mußte Reichardt wegen Mangel an Logenabonnenten absagen. Von Berlin ging es weiter über Stettin und Ludwigslust nach *Hamburg*.

Ankunft im Juni 1799, Abreise erst Anfang Dezember dieses Jahres.[99]) Der längere Aufenthaelt in Hamburg hat zwei Gründe: einmal war es in den Sommermonaten wegen ungeheuerer Kosten (die sich bei einer nur mäßigen Besetzung doch immer auf mehrere 100 Mark belaufen)[100]) unmöglich, ein Konzert zu geben; und zum zweiten hatte Wölfl in Hamburg anregende Gesellschaft gefunden. Es waren nämlich u. a. Steibelt, die Geschwister Romberg, Stegmann, Righini, Marchand und vor allem Dussek zur gleichen Zeit anwesend. Hamburg war ja schon immer „Zufluchtsort

vieler reisender Tonkünstler, theils um seiner selbst willen, theils als Ruheplatz der nach England gehenden, oder von England kommenden".[101]) Die Zeit wurde mit der Arbeit an einer neuen Oper „Das trojanische Pferd" (Text von Schmieder) ausgefüllt. Ende Oktober konzertierte Wölfl in *Lübeck*[102]) und am 12. Oktober und 30. November[103]) gab er zwei Konzerte, in Hamburg das erste auf dem Eimbeckschen Hause, ohne großen Reingewinn, das zweite auf dem französischen Theater, dessen Programm die Kritik wegen zu wenig Abwechselung und schlechter Besetzung verwirft. Der Referent[99]) stellt fest, daß Wölfl im Phantasieren sehr geübt sei, wenn man ihn aber öfters höre, so höre man auch eine Menge Lieblingssätze, Passagen, Triller und dergleichen, worauf er sich besonders geübt zu haben scheint, oft wiederholen. Ja sogar gewisse Sprungkunststücke, wie:



gelängen ihm nicht immer. Hier muß sich unser Meister sogar mit C. Ph. E. Bach vergleichen lassen, von dem gesagt wird, daß er zwar nicht so viel und vielerlei, als Wölfl gespielt habe, aber daß ihm auch nicht das Geringste verunglückt sei. Vollkommen erfreut und befriedigt wurde der Referent, als sich Wölfl in dem letzten Konzerte der Madame Righini mit dem C-Dur-Klavierkonzert Mozarts (Köchel Nr. 503) hören ließ. Mäßigung im Tempo und die beständige Aufmerksamkeit Wölfls auf die begleitenden oft so sehr bedeutenden Stimmen werden allen Mozartspielern dringend zur Nachahmung empfohlen.

Mit dem Ehepaar Righini scheint sich Wölfl näher befreundet zu haben, er reist zu Anfang des Dezember 1799 mit ihnen nach *Berlin*. Die Hamburger sehen ihn ungern scheiden. Durch sein artiges und gefälliges Benehmen hatte er sich viele Freunde und Bekannte erworben. Ebenso in Berlin, wo er „sowohl Kunstverwandte als Kunstliebhaber aus allen Ständen an sich zu ziehen wußte."[104]) Im Sommer 1800 reist er wieder über *Magdeburg, Halle, Weimar*[105]) nach *Leipzig*[106]), *Dresden und Breslau*.[107]) Hier wirkte er sehr anregend auf einen späteren Freund C. M. v. Webers, den jungen Friedrich Wilhelm Berner. Beim Breslauer Publikum fand er keinen unbedingten Beifall, da das Hammerklavier dort zu dieser Zeit noch nicht heimisch war, man zog noch die spinettartigen Klaviere vor.

In den Sommermonaten weilte Wölfl in Wien.[108]) Während seines dreimonatlichen Aufenthalts schrieb er drei Quintette, eine „Parthie Variationen", ein Klavierkonzert und eine Sonate." Das Klavierkonzert hat bei bei einem Konzert im Augartensaale „von den Kennern den Preiß aller bisher geschriebenen Detti in Rücksicht des Effektes erhalten." In den ersten Septembertagen ging Wölfl wieder auf Reisen, diesmal über *Breslau, Dresden, Leipzig* und im Dezember 1800 zum vierten Mal nach *Berlin*.

Dies Mal mit weniger Erfolg. Der Berichterstatter der A. M. Z.[109]) hat an allem etwas auszusetzen: Das Konzert fand am 10. Dezember im Saal der Freymaurerloge Royal York statt. Den Anfang machte eine kraftlos und unordentlich ausgeführte G-Dur-Sinfonie von Haydn. Dann folgte ein Doppelkonzert[110]) für das Fortepiano und die Violine von Wölfl, dessen Ritornelle aus lauter Stückwerk zusammengesetzt waren und durch eine Menge kleiner Tiraden der Oboen und Fagotte beständig unterbrochen wurden. Darnach kam das Menuett aus der ersten Sinfonie, das ebenfalls ohne Haltung gespielt wurde. „Nach diesem hatte Herr Wölfl eine musikalische Badinage angekündigt, vorstellend: Die ruhige See, das Aufsteigen eines Gewitters, Blitze, Donner, einen heftigen Sturm, der aber nach einiger Zeit wieder nachläßt — — voriger Zustand der See — — Uebergang in ein bekanntes Lied, worüber variirt und phantasirt ward."

Zur Vorgeschichte dieser musikalischen Malerei vergleiche man Sandbergers Abhandlung: „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsymphonie",[111]) wo auch die Wölflsche Badinage in diesem Zusammenhang erwähnt ist.[112]) Seit Abbé Voglers Orgelgewittern[113]) waren diese Stücke beliebt geworden, so hat Knecht eine ausführlich besprochene „unterbrochene Hirtenwonne"[114]) geschrieben und der Allerweltskünstler Steibelt donnert in einem Rondeau[114]) und in einem Klavierkonzert E Dur.[115])

Wölfls Stellung zur Programmusik hat den entscheidenden Anstoß in Salzburg erhalten. Sein Lehrer Leopold Mozart wagte es, seinen Mitbürgern u. a. eine „Musikalische Schlittenfahrt" mit 5 Schellengeläuten und Peitschengeknall vorzusetzen. In der „Bauernhochzeit" werden „Leyer, Dudlsack, Pollnischerpock" und ein Hackebrettl gebraucht.[116]) In der Jagdsinfonie soll man sogar bellende Hunde verwendet haben.[117]) Bis zu solchem Realismus hat sich Wölfl allerdings nicht verstiegen, sein Rondo „La chasse" ist einfachster Art, auf die üblichen schablonenmäßigen Jagdrufmotive aufgebaut. Außer der Badinage hat Wölfl noch einen „Marche et Rondeau pastorale" und ein Konzert „Le coucou" geschrieben, von dem weiter unten die Rede sein wird. Andere Ueberschriften, die er seinen Werken gegeben hat (wie z. B. „Le calme" für den Mittelsatz eines Konzerts) sind allgemeiner Natur. Unmittelbare Vorgänger unserer „Wassermalerei" sehen wir in Voglers „Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig" oder in Gregor Joseph Werners „kurios-musikalischem Instrumentalkalender", der im November ein „Sturmwetter auf der See" schildert.[118]) Wenn auch Wölfls Badinage „nicht blos nichtiger Lerm mit abgenutzten alten Fugentiraden und solchen Armseligkeiten war, die jeder Pfuscher nachmachen kann, so oft er darf, sondern.. wirklich Gedanken, die sich zufällig zusammenzufinden scheinen und durch vorhandene Kunst zurecht gestellt werden",[119]) so wußte er doch zu gut, was sein Publikum hören wollte und erfüllte so wenig wie Vogler und Knecht die schon 1780 aufgestellte Forderung Johann Jakob Engels,[120]) nämlich, „daß man in einer Gewittersinfonie.... mehr die inneren Bewegungen der Seele bei einem Gewitter als das Gewitter selbst male". Spohr, der Wölfl in Braunschweig gehört hatte,

schreibt in seiner Selbstbiographie[121]) über einen Besuch bei André in Offenbach: „Nach Tische gab uns Herr Aloys Schmitt in einer freien Phantasie auf dem Piano „eine Seefahrt mit Sturm". Obgleich diese von Wölfl zuerst versuchte Spielerei nicht übel war, so hätte ich doch von einem so ausgebildeten Klaviervirtuosen lieber etwas Gediegeneres und Solideres zu hören gewünscht."

Wir kehren zur Besprechung des Berliner Konzerts am 10. Dezember 1800 zurück. Im zweiten Teil führte Wölfl Mozarts Cantate „Davidde penitente" (Köchel 469) auf, die gar nicht gefiel; „Etwas Schrecklicheres hat Berlin lange nicht gehört" schreibt die Kritik, „die Ausführung, besonders der Chöre, war das widerlichste Geschrey und zufälligste Spektakel, womit die Asche eines rechtschaffenen Komponisten im Grabe beunruhigt werden kann". Die Tempi waren übertrieben geschwind, das Orchester „schwankte hin und her, ohne Kraft und Salz" und zum Schluß heißt es „Herr Wölfl wird, als ein berühmter Mann, und noch obendrein Kapellmeister, dies alles ebenso gut wissen, als ich es Ihnen hier schreibe. Möchte er aber auch wissen, daß man, bey der Achtung, mit der Berlins Musikfreunde seinem bekannten Talente entgegengekommen sind, sich so etwas nicht zweymal bieten lassen werde." Trotz dieses Fiaskos konnte Wölfl es wagen, noch einmal vor den Berlinern zu konzertieren; am 23. Januar 1801 spielte er in der „Stadt Paris" mit Kapellmeister Himmel dessen Doppelsonate für 2 Klaviere.[123])

Das Jahr 1801 weilt er größtenteils in Hamburg, bereist aber auch die Städte Braunschweig, Kassel, Frankfurt a. M., Mainz, Koblenz, Trier und Metz.[124]) Auf der Durchreise durch *Hannover* wurde das Defizit eines Konzerts mit den Gebrüdern Gugel in großzügiger Weise von Herrn Bankier David bezahlt.[125])

In *Hamburg* kam Wölfl von neuem mit den Kollegen Dussek,[126]) Steibelt und Himmel zusammen. Der Korrespondent der A. M. Z. stellt bei einem Vergleich der Größen Dussek, Himmel und Wölfl fest, daß Dussek zwar wegen seiner Originalität und Charakteristik im Spiel und in seinen Werken den Vorzug verdiene; „in Ansehung der Fertigkeit, aber auch nur einzig und allein darin, ist Wölfl stärker als Beyde".[127]) Auch Prinz Louis Ferdinand von Preußen[128]) hielt sich in dieser Zeit in Hamburg auf. Dort mag Wölfl ihn kennen gelernt haben, er widmet ihm sein op. 15 (3 Klaviersonaten). Dem Kapellmeister Himmel widmete er sein erstes Konzert in G-Dur, das allerdings erst in Paris in Verlag gegeben wurde. Es ist wohl zeitlich das letzte der in den Reisejahren 1799—1801 entstandenen Werke; es sind dies:

op. 14, 3 Violinsonaten[129]) „composées sur des Idées prises de l'Oratoire de J. Haydn: La Création".
op. 15, 3 Klaviersonaten (Prinz Louis Ferdinand von Preußen gewidmet).
op. 16, 3 Violinsonaten mit Violoncell ad libitum.
op. 17, Eine vierhändige Klaviersonate.
op. 18, 2 Violinsonaten und eine Klavierfantasie.

op. 19, 3 Violinsonaten, Muzio Clementi gewidmet.
op. 20, Klavierkonzert G-Dur, Himmel gewidmet.
op. 17—20 sind zuerst in Paris gedruckt worden. Genaue Datierung ist nicht möglich. Da Wölfl mit Clementi erst 1802 in Paris zusammengetroffen ist, ist wahrscheinlich, daß die opera 19 und 20[130]) in Paris entstanden sind; Himmel, dem op. 20 gewidmet ist, war ja ebenfalls zu dieser Zeit in Paris.[131])

Paris 1801 – 1805 und London 1805 – 1812

Ende August des Jahres 1801 kam Wölfl in Paris an.[132]) Schon am 27. Oktober nennt ihn das „Journal de Paris" „l'un des hommes les plus étonnans de l'europe sur le piano." Im Flug hatte er sich die Sympathien der Pariser erworben; sein internationaler Ruf war ihm nun sicher, denn das Paris dieser Tage war der große Salon des Kontinents,[133]) allerdings nicht mehr der bedeutende Salon Ludwigs XIV., sondern mehr „Treffpunkt der Charlatane" aller Länder, noch mit dem Stempel eines nachrevolutionären Parvenutums. Ueberspanntheit in Mode und Sitten, Frivolität der Festlichkeiten, Spielwut aller Stände feiern die höchsten Triumphe. Das Boudoir der „belle Tallien", der schönsten und leichtsinnigsten Frau der Pariser Gesellschaft, ist Mittelpunkt des Interesses. Die überspannte Madame Hamelin und die in griechischem Stil glänzende Julie Récamier sind Namen von Ruf. Der Garten des Palais Royal, früher Treffpunkt des feinen eleganten Paris, ist das Palais d'Egalité geworden und erhält den schönen Namen „Kloake von Paris". Die alte Vornehmheit zieht sich mehr in die Champs élysées zurück. Die Tanzwut ist größer denn je und der neue aus Wien importierte Walzer wird binnen kurzem der Lieblingstanz. Ernste Konzertsäle gibt es nicht, es gibt nur Konzert-, Spiel- und Ballokale. Ein Berichterstatter[134]) schreibt: „Man versammelt sich in möglichster Pracht, schwatzt u. s. w. und läßt zum Ueberfluß Musik machen." Cherubini, Méhul, Paisiello, Grétry sind die Größen der Musik, denen man im Theater zujubelt. Die deutsche Oper macht vergebliche Versuche durchzudringen. So wollte eine Gesellschaft nach der Ankunft Wölfls eine deutsche Oper errichten, bei der auch Wölfl interessiert werden sollte. Das Unternehmen wollte mit Mozarts „Entführung" am 20. November 1801 beginnen,[135]) kam aber noch vorher zum Bankerott; „die Musik um ihrer selbst willen" konnte sich nicht durchsetzen. Mozart wurde überhaupt kaum gegeben. Das pietätlose Zerrbild, das Lachnith aus der „Zauberflöte" gemacht hatte[136]) traf in manchem den Pariser Geschmack und konnte sich deshalb halten. Mozart wird nur „häufig und mit Respekt genannt, selten benutzt, noch seltener wirklich goutiert". Dagegen beklatschte man in der Opéra comique Stücke wie „Une folie" von Méhul (Text von Bouilly) oder „J Zingari" von Paesiello, dessen „läppisches Sujet" sogar dem deutschen Kritiker aufgefallen ist.[137])

Das einzige feststehende Konzert, das „de la Rue Cléry", hat dauernd mit Mangel an Subskribenten zu kämpfen. Dort wird Haydn sorgfältig gepflegt,

ebenso wie in der im Juli 1803 gegründeten[138]) „neuen Akademie dans la rue de Grenelle", wo man Montags und Donnerstags auserlesene Musik aller Art zu hören bekommt. Hier ist auch den Komponisten Gelegenheit gegeben, ihre neuen Werke erst gut aufgeführt zu hören, ehe sie sie in Verlag geben. Außer diesen gibt es noch regelmäßig das Konzert der Zöglinge des Konservatoriums unter dem Protektorat Bonapartes, dessen Geschmack übrigens die allgemeine Bevorzugung der italienischen Oper zur Folge hatte.

Bei den Konzerten in der Rue Cléry war neben Garat, Rode und Mademoiselle Berteau auch Wölfl engagiert unter der Direktion von Grasset.[139]) Ferner ließ er sich am 25. März 1802 im Theater Olympique mit einem neuen Konzert (wahrscheinlich op. 26) hören.[140]) „Besonders sein künstliches unerschöpfliches Fantasieren erregten allgemeine Bewunderung",[141]) wie ja auch jene Anekdote aus Mainz als besonderer Schlager den Parisern imponierte: Wölfl erzählt selbst,[142]) daß, während er in einem Konzert eine Phantasie improvisierte, der Zapfenstreich lärmend und mit Trommeln und Pfeifen unten vorbeigezogen sei und den Fortgang seines Spiels empfindlich gestört hätte; doch zog er sich gewandt aus der Affäre, er bildete die Ideen seiner Phantasie geschickt zu einem Marsch um und variierte diesen zum Takt der Trommeln, solange sie hörbar waren. Solche Stückchen erzählte man sich in Paris noch mehr von ihm, sie haben ihm zweiffellos den Boden bereitet.

Noch zur Eröffnung der Wintersaison 1804 tritt Wölfl öffentlich auf in dem Konzert der Sängerin Isabella Kolbran. Er spielt wieder ein neues Konzert (op. 36?), das sehr gelobt wird — geistreich, lebhaft, neu und gut durchgeführt. „Sein glänzendes und äußerst fertiges Spiel, dem in der Welt nichts zu schwer scheint, fand ungeteilten Beifall — was hier, unter einer beträchtlichen Anzahl wirklich ausgezeichneter Klavierspieler wohl etwas sagen will".[143])

Die längste Zeit des Pariser Aufenthalts nahm die Komposition neuer Kammermusik in Anspruch. Daneben gab Wölfl Stunden und scheint sich auch mit Notenverkauf und -Vermittlung abgegeben zu haben. Für das Theater de la Rue Feydeau schrieb er die Oper „L'amour romanesque". Der Einakter hat offenbar gefallen. Die Kritik leistet sich bei dieser Gelegenheit folgende überaus geistreiche und vielsagende Besprechung:[144]) „Die Musik ist sehr angenehm, mit Feuer, und doch auch mit Mäßigung, mit voller und glänzender Harmonie und doch auch meistens ohne Ueberladung, mit schöner Instrumentierung und doch nur selten auf Kosten der Singstimmen — ausgeführt". Herr Referent scheint sehr gescheut zu sein und doch auch von mäßigem Verstand.

Die Instrumentalwerke aus dieser Zeitspanne sind: op. 22 und 27 6 Klaviersonaten; op. 23 und 25 6 Klaviertrios; op. 24 und 28 4 Violinsonaten; op. 26 und 32 das 2. und 3. Klavierkonzert; op. 29 Duo für Klavier und Harfe; op. 31 Duo für Klavier und Violoncell; op. 30 Drei Streichquartette.

Die letzteren haben sehr gefallen, wie überhaupt seine Werke mit Begierde erwartet und gekauft werden; auch werden sie gut bezahlt. Als er die Quartette zum Verleger brachte, gibt ihm dieser den Rat, er möge lieber eine Suite Walzer schreiben. Wölfl erbittet sich Notenpapier, schreibt geschwind 6 Walzer hin und erbittet sich ein tüchtiges Honorar, das er auch erhält.[145])

Vom 4. 8. 1802 ist ein Brief Wölfls aus Düsseldorf an Härtel gerichtet; sein Aufenthalt in dieser Stadt war jedoch nur von kurzer Dauer; bald kehrte er wieder nach Paris zurück.

Das Märchen Schillings[146]) und Pichlers,[147]) Wölfl sei als Musikmeister der Kaiserin Josephine nach ihrer Abdikation in die Schweiz gefolgt, dort sei es ihm zu langweilig geworden, weshalb er diesen ehrenvollen Posten aufgegeben habe und 1805 den Rhein hinab nach England gefahren sei, entbehrt jeglicher Unterlage. Es ist schon deshalb unmöglich ,weil die Kaiserin erst 1809 verabschiedet wurde, und 1813 zum ersten Mal die Schweiz betrat; in der fraglichen Zeit hielt sie sich nachweislich in Aachen, Paris, Malmaison, Straßburg und München auf.[148]) Auch die zweite Nachricht über die Abreise von Paris, die Fétis am ausführlichsten bringt, bedürfte einer heute leider nicht mehr ganz möglichen Nachprüfung. Fétis schreibt:[149]) „A la même époque, Wölfl contracta avec le chanteur Elmenreich une liaison qui lui devint funeste. Cet homme, dont la moralité était plus que suspecte, était de ceux qui, nés avec la passion du jeu, entreprennent de corriger les écarts de la fortune. Sous prétexte de voyager pour donner des concerts, il s'était associé à Wölfl qui, je pense, était de bonne foi; mais il en était autrement de son compagnon de voyage. Tout deux arrivèrent à Bruxelles[150]) et y donnèrent un concert qui n'attira que peu de monde; cependant leur séjour se prolongeait dans cette ville. Ils s'étaient fait présenter dans quelques-unes de ces sociétés paisibles, si communes dans la Belgique, où des hommes honorables se réunissent pour égagyer les soirées. Bientôt des bruits fâcheux circulairent; Wölfl et son compagnon y étaient compromis d'une maniére si grave, que, sans l'intervention généreuse de M. de Jouy, alors sécrétaire général du département de la Dyle, ils n'auraient pu s'éloigner en liberté. Tout deux se rendirent à Londres, où ils arrivèrent au commencement de 1805."

Der Wunsch nach *London* zu gehen war schon lange in Wölfl lebendig: im Oktober 1802 war er schon bis Amsterdam gekommen, wo er mit Beifall konzertierte, ließ sich aber wahrscheinlich durch die Mißerfolge Elmenreichs, Himmels und anderer,[151]) die wieder aus London zurückkehrten, abschrecken. Im September 1803 schreibt die A. M. Z.[152]) aus Paris sogar: „.... Von Deutschen leben noch Wölfl und Elmenreich unter uns, und scheinen sich hier wohl zu gefallen. — Letzterer schreibt kleine Romanzen und dergleichen, die Beyfall finden; und die Kompositionen für das Pianoforte von ersterem finden immer mehr Eingang, wie sie es verdienen."

Die Freundschaft mit Elmenreich datiert schon von der versuchten Gründung der deutschen Oper her; sie beruhte auf zweierlei gemeinsamen Inter-

essen: Theater und Spiel. Die Leidenschaft des Glücksspieles, die Wölfl schon von Salzburg mitgebracht hatte wurde in Wien und Paris genährt und mag ihn auch in London oft in fatale Situationen gebracht haben. Die Abreise von Paris, die ziemlich rasch und ohne besonders ersichtlichen Grund erfolgte, wird von Grove[153]) dem Umstand zugeschrieben, daß die anonym gegebene dreiaktige heroische Oper „Fernando ou les Maures" (März 1805),[154]) die Wölfl zugeschrieben wird,[155]) eine sehr ungünstige Aufnahme gefunden habe. Aus Kummer darüber sei Wölfl abgereist. Eitner[156]) weiß über die Aufnahme Wölfls in London zu berichten, die Verbindung mit Elmenreich hätte einen solchen Makel auf seinen Charakter geworfen, daß er sich von jeder Oeffentlichkeit zurückziehen mußte. Diese wohl etwas zu weit gehende Behauptung wird widerlegt durch 2 Berichte der A. M. Z.,[157]) denen wir lassen ins Elend geraten und habe „in einem Dorfe unweit Londons auf der Reise nach München befindet, also garnicht mit nach London gefahren ist und daß Wölfl, der im Mai in London ankam,[158]) sich gleich mehrmals öffentlich hören ließ und mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen wurde. Er führte sich mit seiner 1. Sinfonie in g-moll für großes Orchester (op. 40 Cherubini gewidmet) gut ein, und erregte bei den Kennern Aufsehen. „Die erste große Oper, die diesen Winter gegeben wurde, soll er, wie es heißt, auch zu schreiben bekommen haben."

Durch die Kontinentalsperre, die im November 1806 jeglichen Verkehr der britischen Inseln mit dem Festland unterband, hörten auch die Berichte in deutschen Zeitungen aus dem Musikleben Londons auf und es reißt eine allgemeine Ungewißheit und Unklarheit ein über das Schicksal der Deutschen in England. Das hatte zur Folge, daß manche Biographen sich bis zu der Behauptung verstiegen, Wölfl sei in England unbekannt und verlassen ins Elend geraten und habe „in einem Dorfe unweit Londons auf einem faulen Strohlager" seinen Geist aufgegeben. Daß solche Behauptungen romantischer als das Leben unseres Meisters selbst sind, läßt sich leicht beweisen. Wenn man die Widmungen der in England komponierten Werke beachtet, begegnet man den wichtigsten Namen des damaligen Musiklebens,[159]) so dem großen Konzertunternehmer Salomon, dann Clementi,[160]) I. B. Cramer[159]) und Dizi, den Harfenvirtuosen. Ferner ist zu bedenken, daß ein Schüler Wölfls, Charles Neate,[161]) der Mitbegründer der Philharmonic Society[162]) war, und daß Ciprian Potter, der spätere Direktor der Royal Academy of Music ebenfalls Wölflschüler war. Diese einflußreichen Verbindungen und Freundschaften und die Tatsache des in London von neuem gestärkten Weltrufs Wölfls als Pianist, gestützt nicht auf das Wort einzelner Kenner, sondern auf die Begeisterung eines breiteren Publikums, machen das Märchen vom „faulen Strohlager" hinfällig.

Auch die 4 Konzerte, die Wölfl in London geschrieben hat, und die er nur für sich selbst geschrieben haben kann, da sie für die Hände gewöhnlicher Sterblicher viel zu weitgriffig sind, beweisen, daß er in der Londoner Zeit sich noch keineswegs aus dem Konzertsaal zurückzog. Er hatte ja hier,

wo die stärkste Konkurrenz in Clementi und Cramer die höchsten Anforderungen stellte, von neuem Ansporn zur Höchststeigerung der Brillanz, zur freieren Gestaltung seiner Phantasie, die ihn von jenen unterschied. Die Mehrzahl seiner Werke entstand in London.

op. 31 ist das erste in London komponierte Werk, op. 69 ist die letzte Opuszahl. Eine genaue Datierung ist, wie schon erwähnt, der Kontinentalsperre wegen nicht möglich.[163])

Wir sind auf einige einwandfreie Nachrichten aus englischen Zeitungen angewiesen, die jedoch zur Genüge die angesehene Stellung Wölfls im Londoner Musikleben dartun. Seine ersten Konzerte finden am 18. Mai 1805, kurz nach seiner Ankunft und am 27. Mai[164]) statt. Außer einem von ihm selbst gespielten Konzert[165]) hörte man seine große Sinfonie, die, wie schon erwähnt, glänzend aufgenommen wurde. Seine beiden ersten Klavierkonzerte wurden am 1. und 5. Juni gegeben, am 1. Juni spielte er selbst. Dann folgt im Jahre 1806 der durchschlagende Erfolg seines 4. Konzertes (op. 36) mit dem Titel „Le Calme": Es wurde in vier Konzerten im Lauf von ungefähr 2 Monaten gespielt. Am 15. Juni 1808 ist die Uraufführung seiner 2. Sinfonie in C-Dur in Ferraris Konzert; am 19. April 1809 ebenfalls in Ferraris Konzert ein neues Pianofortekonzert (Nr. 5 op. 43?); am 28. März 1811 im New Musical Found Concert ebenfalls eine Sinfonie (wohl keine Uraufführung, da nur 2 Sinfonien bekannt sind); endlich am 16. Mai 1812, fünf Tage vor seinem Tode, sein 6. Klavierkonzert „Le coucou", gespielt vom Pianisten Cudmore in Salomons Konzert.[166])

Der Prospekt des „Harmonic Budgets" nennt ihn im Jahre 1810 „the fashinable composer of the day"; sein Portrait ist für die Subscribenten ein Hauptanziehungsmittel.

Für das Haymarked-Theater schrieb Wölfl in London nur noch 2 Ballette „La surprise de Diane" (21. Dezember 1805) und „Alzire" (27. Januar 1807), auf Voltaires „Alcice" zurückgehend.

Die letzte Nachricht von Wölfl selbst, die uns erhalten ist, ist ein Brief an Härtel vom 16. März 1807, in welchem er Härtel um „die neuesten Werke von Beethoven, A. Müller und andere der besten" bittet und bogenweisen Tausch der Musikalien vorschlägt. Ueber sich selbst schreibt er: „Bis itzt habe ich noch nicht Ursache, dieses Land zu verlassen, und ich habe immer sehr viel zu thun und meine Preise sowohl im Lection geben als in der Composition sind die höchsten, die man hier macht. Daher bin ich immer sehr vergnügt, und unterhalte mich, so gut ich kann.... Daß man hier nicht so viel Vergnügen hat, wie in Paris oder Wien, können Sie sich leicht vorstellen, dafür giebt es aber Geld, was immer eine gute Sache ist." Wir sehen also, daß es Wölfl in London sehr gut gegangen ist und es ist kaum anzunehmen, daß er in den wenigen Jahren bis zu seinem Tode so in der Achtung seiner Freunde gesunken sein sollte, daß er im Elend hätte sterben müssen. Die Nachricht von seinem Tode findet sich am 23. Mai 1812 in der Morning Chronicle:

„Died, on Thursday morning (21. Mai) after a short illneß, at his lodgings in Great Maryl - le - bone Street, Mr. Wölfl the celebrated Pianoforteplayer." Das „Gentlemans Magazine" bestätigt das Datum des 21. Mai.

In Deutschland erfuhr man die sichere Todesnachricht erst 1816, nachdem sich die Gattin Wölfls, die seither am Theater in Frankfurt a. M. eine mittelmäßige Rolle gespielt hatte,[167]) mit dem ersten Oboisten des Theaters, Herrn Schmitt, verheiratet hatte.[168]) Da alle Beteiligten katholischer Konfession waren, mußte der Tod des ersten Mannes erwiesen sein.

Auch nach seinem Tode fanden Wölfls Werke noch Platz in den Programmen Londoner Konzerte. So brachte die Philharmonic Society:[169])
am 31. V. 1813 1 Sinfonie unter Leitung F. Cramers;
am 13. II. 1815 1 Sinfonie (Ms.) unter Leitung Salomons;
am 1. V. 1815 1 Ouvert. (Ms.) unter Leitung Viottis;
am 24. V. 1819 1 Ouvert. (Ms.) unter Leitung Weichsels;
am 25. III. 1822 1 Ouvert. (c) unter Leitung Potters;
am 10. III. 1869 Sinfonie (g-moll) unter Leitung W. G. Cusins;
wohl die letzte Aufführung irgend eines Wölflschen Werkes. 1819 heißt es noch in einem Bericht aus England:[170]) „Auch die Werke von Dussek, Steibelt und Wölfl erhalten sich in verdienter Achtung." In Amsterdam spielt am 26. XI. 1815 Dem. Schriwanek in „Felix Meritis" das E-Dur-Konzert.[171]) Im Winter desselben Jahres spielt ein Herr Neudeck in Leipzig das erste Konzert Wölfls,[172]) 1816 (8. II.) und 1819 (10. X.) werden Wölflsche Klavierkonzerte in den Gewandhauskonzerten aufgeführt. Das sind die letzten Nachrichten über Aufführungen seiner Werke.

Gerber widmet unserem Meister in einem Totenregister der A. M. Z.[173]) den lakonischen Nachruf: „Hätte er sich und sein Talent nicht vernachlässigt, wäre er ein großer Meister geworden."

II. KLAVIERWERKE

Klaviersonaten

Ueber die Vorgeschichte der klassischen Klaviermusik ist schon so oft im Umriß und über einzelne Abschnitte geschrieben worden,[174]) daß in einem Ueberblick im Rahmen dieser Arbeit kaum Neues gesagt werden könnte. Das endgültige Bild der Sonatengeschichte kann ja erst geschaffen werden, wenn die dazu nötigen Einzelstudien beendigt sind und das Material zugänglich gemacht ist. Ein Ueberblick über den Stand der Sonate an dieser Stelle ist umso mehr überflüssig, als gerade Wölfl zu Beginn seines Schaffens mit dem gesamten Werk Mozarts aufs engste verknüpft ist und darauf weiterbaut. Daß dazu der Einfluß der älteren Schule (Scarlatti, Bach-Söhne, Schobert, Clementi) kommt, läßt sich aus Leopold Mozarts Verbundenheit mit dieser Literatur vermuten. Im Folgenden soll versucht werden, diese Wurzeln Wölflschen Schaffens aufzuzeigen und seinen Personalstil mit den charakteristischen Vorzeichen einer neuen Epoche zu untersuchen.

Allgemeines

Die übliche Dreisätzigkeit der Klaviersonaten seiner Zeit (schnell, langsam, schneller) hat Wölfl nur in wenigen Fällen unterbrochen: op. 3 No. 1 und op. 15 No. 2 haben als dritten Satz ein Menuett. op. 62, mit einer Fuge am Schluß, ist ebenfalls viersätzig. Op. 54 No. 1 und op. 58 sind mit dem Andante mit Variationen eigentlich zweisätzig; die Aufgabe des dritten schnelleren Satzes wird ersetzt durch die letzte (presto) Variation, die in der Tonart des ersten Satzes vom $^2/_4$- zum $^3/_8$-Takt übergeht. Auf Ph. E. Bach[175]) u. Haydn greift Wölfl zurück mit der Tonarteneinheit der Sätze in op. 15 No. 1 und op. 58 und in op. 15 No. 1, No. 2, op. 22 No. 3, op. 41 mit dem Zusammenhang zwischen Mittel- und Schlußsatz.[176]) In op. 15 No. 1 wird das Presto-Finale von einem kurzen Largo (in Freischütz-Stimmung) eingeleitet und das Ganze (einschließlich Largo) auf der Dominante wiederholt. Das Werk entstand vermutlich 1801, also lange nach der c-moll-Phantasie Mozarts (1781), die ebenfalls Zusammenhang der einzelnen Sätze aufweist. (Beethovens op. 27 No. 1 stammt aus dem gleichen Jahr 1801).[177]) Ein Hinausgehen über das zeitgenössische Schema zeigt sich auch in den

Mollsonaten op. 3 No. 3, op. 33 No. 2 und op. 54 No. 2, deren letzte Sätze in Dur stehen.[178]) Pedalangaben tauchen zum ersten Mal vereinzelt in op. 15 auf. Von op. 33 ab sind sie durchgeführt. Die Vortragsbezeichnungen beschränken sich auf f, p, und fp; crescendo und diminuendo gibt Wölfl selten an.

Jugendwerke

Die Reihe der 33 Klaviersonaten Wölfls beginnt mit op. 1: „Deux Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, composées et dédiées à Mademoiselle Caton de Schroeder par J. Wölfl Elève de Mozart, oeuv. premier A Offenbach sur le Main, chez J. André". Als Wunderknabe im Violinspiel (s. oben) scheint er sich also nicht mit Erfolg der Komposition gewidmet zu haben, da wir sonst vermutlich als erstes ein Werk für dieses Instrument vor uns hätten. Die Entstehungszeit des op. 1 ist ziemlich unbestimmt; gedruckt ist das Werk erst 1795, geschrieben aber zweifellos in Salzburg, was aus der Widmung und aus der Bemerkung „Elève de Mozart" hervorgeht. Als frühester Zeitpunkt muß das Jahr 1786 gelten wegen der unzweifelhaften Anklänge an Wolfgang Mozartsche Themen aus „Figaros Hochzeit" und dem A-Dur-Klavierkonzert (Köchel 488), die beide in diesem Jahr entstanden.

Die Sonate F-Dur op. 1 No. 1 ist nach dem Vorbild seines Meisters Mozart 3sätzig: Allegro, Adagio, Rondo. Auch der erste Satz weist klar die moderne Dreiteiligkeit in Exposition, Durchführung und Reprise auf. Er beginnt mit einem Thema, das ebenso gut eine italienische Opernsinfonie einleiten könnte. Das leise klopfende Verweilen auf dem Grundton f wird durch einen walzenartigen Doppelschlag noch verstärkt und platzt dann unvermittelt und Forte in den Sextakkord der Dominante. Das Klopfen wird repetiert und statt Dominante wird die Terz wieder stark dynamisch betont. Die nächsten 4 Takte beschäftigen sich mit der „Walze", wechseln die Oktavlage und schließen mit einer typisch Mozartischen Endung: Alterierter Vorhalt gis-a mit Terzen. Nun erscheint das Thema im Baß und geht dann sogleich in ein Zwischenthema über, das Figaros Arie „Nun vergieß leises Flehen" sehr ähnlich sieht. Weiterhin folgen die Ueberleitung in 16tel Passagen und das eigentliche zweite Thema auf der Dominante mit Uebergreifen der rechten Hand, im Rhythmus ähnlich dem Zwischenthema, also noch kein strenger Gegensatz. Ein etwas gesanglicheres viertes Thema verschwindet ebenso rasch wie es kommt; es ist das zweite Thema aus Mozarts A-Dur-Klavierkonzert (Köchel 488) in verkürzter Form. Die Coda verwendet die „Walze" und den Akkordschlag zum Modulieren und leitet ohne Wiederholungszeichen[179]) in die Durchführung. Hier zeigen sich Ansätze zu thematischer Verarbeitung. So wird einmal das erste Thema mit anderen Motiven der Exposition wechselweise enggeführt. Das Zwischenthema wird in Oktaven mit chromatischen Vorhalten, also in Triolen, zerlegt zu gewöhnlichen Achteln links (eine von Schobert[180]) über Mozart gekommene Manier). Die Reprise ist bis auf kleine Varianten wörtlich; so wird z. B.

der Akkordschlag des ersten Themas in der linken Hand durch hinabstürzende Vorhalttriolen virtuoser gestaltet, wie man überhaupt im ganzen Stück da und dort leichte Ansätze zur späteren Brillanz schon beobachten kann. Im Ganzen betrachtet bietet der Satz ein getreues Bild der Grundlagen Wölflscher Bildung. Das motivische Nebeneinander, das Motiverscheinen im Baß, das Ueberschlagen der rechten Hand sind untrügliche Hinweise auf Scarlatti, vermittelt durch den Lehrmeister Leopold Mozart. Die mannigfachen Akkordbrechungen und Tonumschreibungen aller Art könnten als Mannheimer Manieren ausgelegt werden, wenn sie nicht eben durch Leopold Mozarts Vermittlung aus Italien stammen.[181]) Typische Merkmale des Anfängers sind die Häufung von Themen, die unproportionierte Länge der Exposition und der mancherorts etwas ungelenke Satzbau. Die reiche Auswahl an Themen und Motiven und die unbekümmerte Haltung darf wohl auch lokalen süddeutschen Einflüssen (Wagenseil und Genossen) zugeschrieben werden. Süddeutsch ist auch das langatmige Adagio mit seinem Uebereichtum an Verzierungen. Neben der Chromatik in den Spielfiguren, die beweist, daß Wölfl sich schon an Wolfgang Mozarts Art gestärkt hatte, finden sich Clementische Sexten- und Terzengänge, letztere in beiden Händen zugleich.

Der letzte Satz ist ein Rondo, in seiner Unsymmetrie und mit einem Mollcouplet ein Zwischending zwischen deutschem und französischem Typ.[182]) Es hat die Formel a-b-a-c (auf der Unterdominant, a verwandt) -b (moll) -a. Das Hauptthema ist ein kindlicher Hopser ein Abklatsch des berühmten „Gestern abend war Vetter Michel da", von dem man im 18. Jahrhundert das geschmackvolle Verbum „vettermicheln" zur Bezeichnung allzu stereotyper Motivweiterspinnung ableitete.[183])

Die Sonate G-Dur op. 1 No. 2 bietet weniger Interessantes. Das schwache rein akkordliche erste Thema erhält nach einem Zwischenthema und einer chromatisch und modulatorisch schon sehr gesteigerten Ueberleitung einen hübschen gesangreichen Gegensatz Mozartscher Struktur. In der Coda wird das erste Thema zu einer Zierfigur aus Mozarts Vorrat gebracht, die von nun an im Uebermaß verwendet wird. Die Reprise wird nach einem Oktaven-Alberti- und Trommelbaßreichen Durchführung wirkungsvoll vorbereitet und ist wieder ungekürzt.

Das Thema des Schlußsatzes [184]) (Allegretto con Variazioni, $^2/_4$ Takt) gibt sich in naiv heiterem Volksliedcharakter, ein echtes Kind der Wiener Schule. Die neun Variationen mit Coda sind sämtlich figurativ und gehen mit Viererfiguren in Sechzehnteln (1., 4. und 6. Var.), Triolenoktaven zu Achteln (chromatische Passagen in beiden Händen) (8. Var.), einem von e' bis D in 14 Takten chromatisch absteigenden Baß mit kühn modulierenden Sextolen (9. Var. im $^3/_8$ Takt) und einem durch vier Oktaven sausenden chromatischen Blitz sine tempore fast schon über Mozarts Technik hinaus, die ersten Vorboten des brillanten Stils.

In seinem op. 3 „Trois Sonates pour le Fortepiano seul c. et d. à Madame Anne de Sonnenburg née Mozart .." (1797 bei Traeg in Wien gedruckt)

wagt sich Wölfl mancherorts schon aus dem konventionellen Stil heraus in eine freiere und lebendig kraftvollere Atmosphäre.

Der erste Satz der C-Dur-Sonate (No. 1) zeichnet sich durch Kürze aus. Eine Merkwürdigkeit ist, daß das erste Thema den Baß zum zweiten abgibt. Die Ueberfülle von Motiven ist verschwunden, die Proportionen des Satzes sind ausgeglichen. In dieser Sonate findet sich ausnahmsweise als dritter Satz ein Menuett eingeschoben, was wiederum dem Einfluß der Süddeutschen zuzuschreiben ist.

Das kecke Rondo Scherzando hat die gebräuchliche Formel a-b-a-c(moll)-a.

In der zweiten Es-Dur-Sonate nähert sich Wölfl schon merklich Beethovenscher Gestaltung. Das erste Thema erlebt Abwandlungen mit dramatischer Steigerung; auch die Tonalität wird immer interessanter, so ist z. B. der Uebergang von Exposition zu Durchführung von B-Dur nach D-Dur (Grundtonart Es!) ganz außergewöhnlich. Modulatorisches Figurenwesen mit chromatischen Durchgängen geschickt angelegt tritt immer häufiger auf. Vor allem der Schluß des ersten Satzes fällt aus dem Rahmen des seither Ueblichen: in vollem Klaviersatz, der übrigens in diesem Opus zum ersten Mal bei Wölfl in Erscheinung tritt, mit unmittelbarem Wechsel zwischen Dur und Moll (Scarlatti — Wagenseil[185]) — Leopold Mozart)[186]) klingt das erste Thema Piano aus und geht in langsame Dreiklangs-Sexten (b-es, g-es, b-es, g-es) über, die wie Glockengeläute „smorzando" (sic!) verhallen. Wahl der Tonart und Vortragsbezeichnung muten schon recht romantisch an. Nach einem Andante mit Variationen (die hübsche Fugati enthalten) bringt das Prestissimo-Rondo eine Novität: die Melodie wird in flüssige Achtelbewegung eingebettet, die Figuration ist so sehr mit dem Thema verwachsen, daß man hier nicht mehr von Passagenwesen reden kann, es ist viel mehr eine Auflockerung der Themengebung und ein Fluß des Klaviersatzes, wie sie uns dann bei den Romantikern — am häufigsten bei Schubert (z. B. in allen 4 Impromptus op. 90) — als typischer Wesenszug ihrer Klaviermusik erscheinen. In op. 38 steht eine ähnliche Stelle, die durch ihre Harmonik als Schumann-Vorklang („Die beiden Grenadiere") angesehen werden darf.

Im ersten Satz der g-moll-Sonate No. 3 wird wie bei der ersten Sonate dieses Opus das erste Thema[187]) in das zweite hineinverflochten, ein formales Experiment, das bei richtiger Gegensätzlichkeit der Themen nicht wohl gelingen könnte und das auch in unserem Falle einen gekünstelten Eindruck hinterläßt, der die logische Entwicklung des Ganzen eher stört als fördert. In der Anlage des Sonatensatzes ist Wölfl freier geworden. So wird jetzt häufiger der Beginn der Durchführung aus den letzten Takten der Exposition heraus entwickelt. Am Schluß des Satzes wird eine Coda angehängt, die schon einen leisen Ansatz zur Spielfreudigkeit der späteren Epoche bedeutet.

Im Adagio von op. 3 No. 3 erscheint wieder das Thema im Baß zu einer aus Beethovens op. 2 No. 1 Trios des Menuetts bekannten Melodieführung,

zugleich auch ein Beispiel für den immer kräftiger werdenden Klaviersatz Wölfls.

Originell ist das Finale dieser 3. Sonate (Presto $^6/_8$ Takt). Es beginnt mit der leeren Quinte g-d - 2 Takte lang in punktiertem Rhythmus, d und g werden wechselnd orgelpunktartig beibehalten, ein musettenartiges Stück von rustikanem Charakter. Die leere Quinte bleibt auch am Schluß zurück, wieder ein verhallendes pp von stark romantischer Stimmung.

Damit sind wir an einem gewissen zeitlichen Abschnitt in Wölfls Sonatenkomposition angelangt, denn das Beethoven gewidmete op. 6 entstand erst kurz vor der Jahrhundertwende; gedruckt wurde es 1798 bei Gombart in Augsburg.

Man kann also die bisher besprochenen Sonaten als Jugendwerke zusammenfassen. Was sie stilistisch verbindet, das ist der reizende Rokoko-Charakter dieser Stücke, der in der Folge bald unter dem Anwachsen der Virtuosität immer mehr verschwindet und in der letzten Periode, in der ausgeschriebenen Altersepoche Wölfls ganz verloren geht.

Das Gesamtbild der übrigen Klaviersonaten Wölfls spiegelt in der Vielfarbigkeit der Erscheinungen sein Wesen besser wieder als irgend ein einzelnes Werk. Wie in buntem Wechsel eine Sonate im schwachen Zeitstil der Nebenklassiker neben einem Werk steht, das mit kühnen Einfällen in die Zukunft greift, und gleich darauf wieder eine plappernde Nebensächlichkeit folgt, so erscheint uns auch Wölfls Persönlichkeit: bald der liebenswürdige, konventionelle Gesellschafter in Spitzen und Schnallenschuhen, bald der tollste Naturbursche, der sich nicht geniert, mit den zwei schönsten Fräuleins von Prag auf der Promenade barfuß zu gehen, weil ihn die neuen Schuhe drücken.[188])

Seine spielerische, unklare, ja oft vielleicht zuchtlose Lebenshaltung kann kein Werk von der stetigen, immer höher führenden Logik Beethovenschen Schaffens hervorbringen. Eine Entwicklung zu Höherem ist bei Wölfl durch den Mangel an sittlichem Halt, durch den Mangel an bewußtem Lebenskampf unterbunden; hätten wir nicht durch Opus- und Verlagszahlen und vor allem durch die Widmungen der Sonaten ein sicheres Beweismaterial, so wäre es nicht wohl möglich, die Werke in die richtige zeitliche Folge zu bringen.

Da es nicht im Interesse der Arbeit liegt, jedes einzelne Werk zu besprechen, der Tatbestand aber die Aufzeigung einer gewissen Entwicklungslinie nicht zuläßt, soll versucht werden, durch Erläuterung von 3 Typen, die uns in Wölfls Klaviersonaten in regelloser Folge entgegentreten, eine wegweisende Gliederung herbeizuführen.

Da ist zunächst die schwächste Seite Wölflschen Talentes zu nennen: Stücke, in denen er die ausgefahrenen Geleise des Zeitstiles nicht verlassen hat. In harmloser Glätte fließen sie vorbei, ohne scharfe Kontraste, ohne Aufregung und Probleme, oft von geisttötender Ausdehnung, nichtssagend, wie Gespräche eines kulturlosen Salons, letzte Ausläufer des Rationalismus. Man nennt diesen Typ wohl am treffendsten „konventionell". Unter den

Zeitgenossen nennen wir als Hauptvertreter dieser Geisteshaltung Kozeluch, Vanhall, Steibelt, Gelinek, zum Teil auch Sterkel u. a. Ausläufer des sog. galanten Stils, deren Produktionen sich mit mehr oder weniger Flachheit in diesem Rahmen halten. Daß Wölfl mit einer ganzen Anzahl, ja prozentual beinahe der Hälfte seiner Werke dieses Niveau nicht überschritten hat, ist ein Beweis, wie wenig wichtig ihm das produktive Schaffen überhaupt war, denn an Erfindung und technischem Können mangelte es nicht, wo er seine Kräfte anspannte.

Als bestes Beispiel dieses konventionellen Typs sei op. 27 No. 2 näher untersucht. Die beiden Klaviersonaten op. 27 sind in Paris entstanden,[189]) bei Cherubini, Méhul und Kreutzer verlegt und einer Madame Tochon gewidmet. Der Entstehungsort ist in diesem Falle nicht gleichgültig, denn der Pariser Geschmack bildet schon gewissermaßen die Voraussetzung für dieses Genre. Wölfl hat Werke dieses Stils nicht aus wirklichem Schaffensdrang, nicht für sich geschrieben, sondern für den Verleger. Damit ist der Zusammenhang zwischen Publikum und Autor und damit eine gewisse Stilrichtung schon gegeben.

Die F-Dur-Sonate op. 27 No. 2 ist dreisätzig: Allegro, Andante, Allegretto. Schon das Hauptmotiv des ersten Themas entbehrt jeglicher Originalität: Eine der im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Dreiklangbildungen,[190]) die in sich die Gefahr von nichtssagender Leere tragen. Auch Beethoven hat in seinen Jugendwerken solche Themen verwandt (op. 1 No. 1, 2 und 3 (Finale), op. 2 No. 1, Es-Dur-Quartett von 1785). Daß aus reinen aufsteigenden Dreiklangsmotiven auch charaktervolle Bildungen entstehen können, kann man bei Mozart zur Genüge studieren (Köchel 388, 394, d-moll-Klavierkonzert 466, g-moll-Sinfonie 550). Man beachte jedoch, daß fast alle angeführten Beispiele die Molltonart bevorzugen: die treibende Kraft des Aufstiegs mit der Schwere des düsteren Moll vereinigt ergibt allerdings ein kampffrohes trotziges Aufbäumen,[191]) das mit der ohne Gegengewicht zum Verpuffen führenden Durtonart kaum zu erreichen wäre. Auch rhythmisch ist unser Thema durchaus uninteressant. Gleichmäßig langsam steigt der Akkord in die Höhe, erst im dritten Takt wird der höchste Punkt, die Terz erreicht. Wie Beethovens f-moll-Thema op. 2 No. 1 kehrt auch Wölfls Thema mit Umschreibung zum Grundton f zurück. Die nächsten 4 Takte enthalten den sequenzierenden zweiten Anlauf in der Dominanttonart, der — ebenso parallel zu Beethoven — bis zur Septime b gelangt. Jetzt trennen sich die Wege: Beethoven bestärkt durch Wiederholung der letzten Motive die beiden Lagen, um dann mit aller Kraft das hohe c der Dominante zu stürmen, das sofort wieder verlassen wird durch ein kurzes Abgeiten bis e, einem Punkt der Besinnung, dem eine Fermatenpause folgt. Wölfl dagegen kehrt sofort wieder um in genau dem Anfang gleichender Bewegung. Es macht den Eindruck, als wären die ersten Tackte ganz umsonst gewesen, jetzt werden sie zurückgenommen. Das Gleichgewicht der musikalischen Phrase ist zwar hergestellt, aber ohne Spannung. — Der zweite Teil des ersten Themas geht in etwas fließenderer

Achtelbewegung über und landet endlich auf dem Grundton f. Von diesem Takt an wird mit Triolen — ganz nach der Mode — unter Benützung des letzten Hauptthemenmotivs über G-Dur, c-moll, As-Dur nach der Dominante und zum zweiten Thema übergeleitet. Das zweite Thema wird — wie häufig bei Haydn[192]) — aus Motiven des ersten Themas gewonnen: das erste Motiv des Hauptsatzes wird in beiden Händen in Engführung[193] weiter entwickelt. Ein Gegensatz fehlt sowohl in melodischer wie rhythmischer Hinsicht, am Kernproblem der Sonatenform geht Wölfl also dauernd vorbei. Die in den Fluß des galanten Stils eingestreuten kontrapunktischen Stellen — Reminiszenzen des altklassischen Stils, die uns da und dort (so bei Stamitz und Haydn) begegnen, — sind eine Spezialität Wölfls; es gibt wohl kaum eine Sonate von ihm, die nicht solche „gelehrten" Stellen, meist Sequenzen (s. Leopold Mozart) enthält. Der Schlußteil der Exposition knüpft eine endlose Kette von Achtel- und Triolenläufchen — ohne Verwendung des ersten oder eines neuen Themas, durch dauerndes Sequenzieren aus kleinen Satzteilchen zusammengeflickt. Dem Expositionsschluß auf dem Dominantseptakkord folgt unvermittelt ein Einsatz der Durchführung auf der Dominante der Paralleltonart d-moll (A^7). Der Hauptsatz erscheint in der Subdominante B-Dur (sein Einsatz ist modifiziert durch Einschieben einer an den Schluß der Exposition anknüpfenden Gruppe vor den Hauptsatz[194]) Dann werden erstes und zweites Thema in enger Nachbarschaft moduliert; schließlich geht die Sequenzierung in die beliebten Triolen über, sogar noch mit dem Scarlattischen Ueberschlagen der Hände. Durch Passagen gelangt man zur Reprise, die das Thema in nachschlagenden Oktaven bringt.

Damit haben wir die Hauptingredienzien des konventionellen Typs: Dauernde Verwendung von italienisch-mannheimerischen, kleinmotivlichen Manieren mit besonderer Berücksichtigung der Mozartschen, Uebergehen von gewöhnlichen Notenwerten zu Triolen, viel Läufchen, meist sequenzierend, ab und zu etwas kühn modulierend, Abwechseln der Hände, Ueberschlagen der Hände und als Leckerbissen eingestreute kontrapunktische Stellen. Auf die negative Seite ist zu buchen: Fehlen jeglicher Notwendigkeit und Logik in der Form wie im Inhalt, Fehlen jeglicher wirklichen Grazie. Man hat diese Seite Wölflschen Schaffens „verwässerten Mozart" genannt, ein Urteil, das in Hinsicht auf die oft recht frischen und farbigen Details der schon erwähnten Frühwerke allerdings nicht stichhaltig genannt werden kann.

Der Mittelsatz, ein Lichtblick in unserer Sonate, gestattet einen interessanten Vergleich mit Haydns Andante mit dem Paukenschlag. Wir verweisen wieder auf die Bedeutung des Entstehungsortes: in Paris war Haydn große Mode, der Referent der A. M. Z.[195]) schreibt: „Ohne Haydnsche Sinfonie gedeihet nun einmal hier kein Konzert". Ist es da verwunderlich, daß auch hierin Wölfl dem Geschmack seiner Hörer Rechnung trägt, indem er ein nur allzudeutliches Pendant zu Haydns berühmtem Andante schreibt? — Schon mit op. 14, der Violinsonate mit Ideen aus Haydns

„Schöpfung' (s. unten) hatte er den damals allbeliebten Brauch, bekannte Arien den hungrigen Ohren des Publikums in Variationenform vorzusetzen, in etwas veredelter Form in die Kammermusik getragen. Dem selben Geist entspringt das Andante von op. 27 No. 2. Das harmonische Gerüst entspricht genau dem des Haydnschen Satzes. Auch melodisch und rhythmisch grenzt die Erinnerung schon fast ans Plagiat, abgesehen von derselben Tonart. Der einzige Unterschied ist, daß Wölfl die achttaktige Haydnsche Phrase durch Einschieben einer Wechseldominantverstärkung in eine zehntaktige verwandelt. Dieselbe Korrespondenz besteht im zweiten Teil. Auch den Minoreteil und die Feinheit des Haydnschen As-Dureinsatzes hat sich Wölfl nicht entgehen lassen und wie Haydn nach wiederholtem Dureinsatz das Thema belebt, so auch Wölfl in musterhaft durchsichtigem Satz ein gelehriger Schüler. Der Schluß des Andante bringt statt Haydnscher Sextolen kühne Modulationen: As-Dur, b-moll, c-moll, Des-Dur, C-Dur usw. und Tremoli, die romantischere Einstellung Wölfls beleuchtend. Die letzten acht Takte zeigen noch einmal mit genau derselben Harmonik und Rhythmik die Verwandtschaft der beiden Stücke.

Die Eigenschaft der F-Dur-Sonate op. 27 No. 2 als Beispiel für den konventionellen Typ wird weiterhin durch den Allegrettoschlußsatz bekräftigt. Ein von Ton zu Ton stolperndes, in seinen beiden kleinsten Phrasen schon ähnliches Rondothema wird zu Tode gehetzt: sein erstes Motiv (Takt 1 und 2) erscheint nicht weniger als 65 Mal. Für die riesenhafte Ausdehnung des Rondos sind die Themen viel zu arm, es gibt lediglich ein Zwischenthema, das mit dem Hauptthema dauernd abwechselt, und einen Mollteil (Formel: a-b-a-b-a-a [Mineur]-b-a-b-a. Ungefähr 285 Takte!). Auch dieser Satz enthält die zeitüblichen Manieren, wie Triolen, gebrochene Oktaven, auch Clementische Terzengänge u. s. w. in Fülle, doch stets leicht spielbar. Ebenso die Spezialität Wölfls: Reichliche Modulationen in den B-Tonarten; und das ist vielleicht das Einzige, was man in diesem Werk als persönliche Note festlegen könnte.

Anders bei der zweiten Art von Sonaten, die wir zur Unterscheidung gerade in dieser Hinsicht als „subjektiven" Typ bezeichnen wollen.

Als Beispiel wählen wir die c-moll-Sonate: „Précédée d'une introduction et fugue — 12. Suite du répertoire des Clavecinistes".

Der Begründer dieser Sammlung, Hans Georg Nägeli in Zürich, hatte im May 1803 alle namhaften Künstler zur Teilnahme aufgefordert. In seiner Ankündigung[196]) heißt es u. a.: „Es ist bekannt, daß sich eine neue, höchst merkwürdige und folgenreiche Epoche dieses Kunstfaches (der Klavierkomposition) von Clementi an datiert. Meine nächste Absicht ist daher diese, aus den Werken des genannten Komponisten und derjenigen, die sich sowohl in aesthetischer als in kunsthistorischer Hinsicht an ihn anschließen, eines Cramer, Dussek, Steibelt, Beethoven (an 4. Stelle!) u. s. w. das Vorzüglichste auszuheben, wodurch die Klaviersetzkunst und Klavierspielkunst wesentlich erweitert wird;... ich habe seit geraumer Zeit mit vielen trefflichen Künstlern darüber korrespondiert... der mit Recht so berühmte

Herr von Beethoven in Wien hat mir bereits wichtige Beyträge[197]) eingesandt, und Herr Abt Vogler läßt mich solche hoffen..... Alle anderen Klavier-Komponisten ... lade ich hiemit ein,.. mir ihre Beyträge einzusenden, wenn sie sich getrauen mit den genannten Künstlern zu konkurrieren. Meine Hauptanforderungen setze ich hier kürzlich fest: Es ist mir zunächst um Klaviersolos im großen Stil, von großem Umfang, in mannigfaltigen Abweichungen von der gewöhnlichen Sonatenform zu thun. Ausführlichkeit, Reichhaltigkeit, Vollstimmigkeit soll diese Produkte auszeichnen. Kontrapunktische Sätze müssen mit künstlichen Klavierspieler-Touren verwebt seyn. Wer in den Künsten des Kontrapunktes keine Gewandtheit besitzt und nicht zugleich Klaviervirtuos ist, wird hier kaum etwas Namhaftes leisten können." Im folgenden wird dann noch der moderne Standpunkt vertreten, daß Komponisten, die ihrer physischen und geistigen Kraft eben dieselbe Richtung gegeben haben, mit Recht als Vorbilder und Muster dastehen.

Es ist nun freilich nicht erwiesen, ob Wölfl die c-moll-Sonate erst auf diesen Ansporn hin komponiert hat, oder ob sie schon vorher aus eigener Initiative entstanden ist; von der Introduktion und Fuge ließ sich dies auf Grund einer Briefstelle nachweisen.[198]) Jedenfalls aber wurden — wie wir sehen werden — die Forderungen Nägelis in weitgehendem Maße erfüllt.

Mit der Tonart c-moll stellt sich die Sonate in eine ganze Reihe anderer damals gern gehörter c-moll-Stücke von Mozart, Beethoven und Zeitgenossen, Werke, die alle eine gewisse Familienähnlichkeit aufweisen.[199]) Und tatsächlich erinnert das Thema der Introduktion in der Struktur an das erste aus Mozarts c-moll-Phantasie: ein gewichtiges Unisono steigt forte vom Grundton zur Quinte und über einen Triller auf der Terz zur Sext, um von dort in diatonischen Achteln zur fragenden Sekunde abzufallen. Die Antwort — genau wie bei Mozart — ist Piano, ein schmerzvoller Seufzer, — man denkt dabei unwillkürlich an Holzbläserwirkungen des Orchesters. (Die Arbeit an seinen Klavierkonzerten, die zum Teil vor und in dieselbe Zeit fällt, beeinflußt Wölfl bemerkbar auch in der Klaviersolomusik, wir stoßen da und dort auf Stellen, die rein orchestermäßig gedacht sind.) Der Seufzer wird auf verschiedenen zur Dominante führenden Stufen der Tonart wiederholt. Der Wiederholung des Gedankens (eine Terz tiefer) schließt sich unvermittelte Umkehrung in — A-Dur an, Thema in Oktaven im Baß, rechte Hand Sechzehntel - Akkordrepetitionen. Nach scharfen Modulationen findet abermals Lagenwechsel statt, diesmal in der Dominant G-Dur, in der die Introduzione schließt.

Das durch breite Oktaven weit gespannte Thema, der Adagiocharakter und die wie bengalisches Feuer wechselnden Modulationen verleihen dem Ganzen einen pompösen, das Folgende spannend vorbereitenden Eindruck. Das Folgende ist aber nicht der normale erste Sonatensatz, sondern, eine Entgleisung, eine wahrscheinlich dem Herrn Verleger zulieb dazwischen geschobene Fuge die schon vor dem eigentlichen Sonatensatz geschrieben war (s. o.) Das von Pausen durchsetzte c-moll-Thema erinnert schwach an

den Baß der c-moll-Passacaglia I. S. Bachs, ohne im entferntesten die konzentrierte Kraft jenes Stückes zu erreichen. Wenn auch Wölfl zeigt, daß er in „kontrapunktischer Setzart" wohl zu schreiben weiß, so mutet die Fuge im Rahmen des Ganzen doch wie eine stilwidrige Pose an, und darf mit der ins Transzendentale gesteigerten inneren Notwendigkeit polyphoner Sätze in Beethovens letzten Werken keinesfalls verglichen werden.

Nun zur eigentlichen Sonate: Der vollgriffige c-moll-Akkord eröffnet ähnlich wie bei Beethoven op. 10 No. 1 und op. 13[200]) das zweiteilige Thema. Eine heftig herabdonnernde Triolenskala sorgt gleich für scharf markiertes Tempo (Allegro molto); die Dominante wird in punktiertem Rhythmus in Oktaven mit Vorhalt festgehalten. Wieder folgt, wie in der Einleitung, eine bläserartige Seufzerfigur (vgl. Beethoven op. 10 No. 1, fast wörtlich!), in einer an Beethovenscher Ausdruckskunst geschulten Erweiterung. Nach Wiederholung der Phrase in der Dominantlage setzt Dolce das zweite Motiv (3. und 4. Takt) ein mit Achtelbegleitung zu einem wehmütigen Gegensatz umgewandelt und erweitert. Aus dem zweiten Motiv in dieser Form wird das ganze Themenmaterial des Satzes abgeleitet. In der Ueberleitung begegnen wir großzügigen, echt klavieristisch empfundenen Passagen, die über B-Dur unvermittelt in den Seitensatz führen. Dieser ist als solcher nur durch das plötzlich auftretende Ces-Dur — im Rahmen einer c-moll-Sonate eine sehr ausgefallene Seitensatztonart[201]) — zu erkennen, denn ein eigentliches zweites Thema gibt es nicht. Wieder erscheint das bekannte Motiv des Hauptsatzes, hier zu einer wehmütigen Klage abgewandelt. Als eine der schönsten Stellen der Sonate darf das nach sehnsüchtig modulierenden Sequenzen versöhnend aufblühende Es-Dur (der normalen Tonart des Seitensatzes) genannt werden. Nun einmal endgültig in Dur erhält der erste Satz ein ganz anderes Gesicht. In toller Jagd tobt sich das erste Motiv des Hauptsatzes aus, das Triolentempo steckt auch die linke Hand an und mit einem echt Beethovenisch synkopenartigen Nachsatzgedanken geht die Exposition zu Ende.

Die Durchführung arbeitet mit Motivteilung und — Variierung. Das erste Motiv wird in b-moll (Molldominante der Parallele) einsetzend, zu großzügigen Modulationen verwendet, das zweite erfährt neue Beleuchtung; so wird z. B. sein zweiter Takt romantisch abgewandelt oder der punktierte Rhythmus der rechten Hand in gewöhnliche Achtel verwandelt — kleine Feinheiten, die den lösenden Charakter der Durchführung in sich tragen. Auch die Ueberleitungsgruppe der Exposition hat ein ganz anderes Gesicht bekommen und ist mit dem vollen Klaviersatz und der triolenbewegten Oberstimme ein starker Schubertvorklang geworden (namentlich das Liegenbleiben der füllenden Quinte in dem Begleitakkord, während die Oktave wechselt, weist charakteristisch auf Schubert hin). Drängende chromatisch durchsetzende Rückungen wechseln mit flotten überschlagenden Klavierfiguren. Nach längerer Betonung der Dominante durch einen Orgelpunkt auf g schießt ein chromatischer Blitz von unten nach oben direkt in die Reprise hinein, in der der Seitensatz folgerichtig in As-Dur erscheint.

Was diesen Satz zum Unterschied vom konventionellen Typ so besonders bemerkenswert macht, das ist schon die zum Teil an Clementis Weitläufigkeit geschulte äußere Form: das Figurenwesen klebt nicht mehr aufeinander, sondern ist lockerer über das ganze System verbreitet und freizügiger. Dazu kommt Wölfls aparter Klangsinn und die Originalität im Klaviersatz, die ihn neben Hummel und Dussek zum Vorboten einer neuen Zeit machen. Alle diese neuen Züge sind aber Ausfluß der inneren Haltung: im Gegensatz zur seitherigen Flachheit der Gedanken und Scheu vor Geständnissen der Seele offenbart sich hier ein starkes Temperament. Es ist der romantische Zug in Wölfl, der sich aus dem Rahmen seiner Zeit heraus wagte in das Neuland, das wir aus Beethovens erster, vollends aus der zweiten Schaffensperiode kennen.[202]) Insofern, als solche Wölflsche Sonaten tatsächlich Ausdruck eines bewegten Inneren sind, dem Beethovenschen Pathos recht nahe verwandt, glauben wir für diesen Typ mit Recht die Bezeichnung „subjektiv" gewählt zu haben.

Der Mittelsatz der c-moll-Sonate ist ein Adagio vom Geschlechte der As-Dur. Nach dem wilden Treiben des ersten Satzes atmet es eine wohltuende Ruhe aus, die an ähnliche Stücke Beethovenschen Geistes erinnert. Nur in der Erfindung des Themas ist Wölfl etwas banaler, seine vollakkordischen Motive werden durch Pausen zu sehr auseinander gerissen und abgehackt, wodurch die große Linie Beethovenscher Adagiosätze verloren geht. Dagegen ersetzt Wölfl diesen Mangel durch eine geistreiche, hübsch fließende Begleitung zur Wiederholung des ersten Themenmotivs. Der Satz verdichtet sich allmählich, nach Oktaven mit Akkordrepetitionen schält sich das erste Thema heraus in rein dreistimmig kontrapunktischer Faktur. Ganz nach Beethovenschem Muster (z. B. op. 13) wird der erste Teil in erregterer Form wiederholt, statt der Sechzehntel gibt es Zweiunddreißigstel in der linken Hand. Den Schluß bildet wieder ein dreistimmiger Gesang mit kunstvoller an ein Soloinstrument im Kammermusikstil gemahnender Begleitung und Engführung der beiden Außenstimmen. Solche Beweise delikaten Klangempfindens und solider Satzkunst verbieten, Wölfl in einem Atem mit Steibelt und Genossen zu nennen.

Im Gegensatz zur sonstigen Schwächlichkeit Wölflscher Schlußsätze hat die c-moll-Sonate ein Rondo-finale, das durchaus geeignet ist, die weitausholende Geste der beiden ersten Sätze würdig abzurunden.

Der im Vergleich zu den Rondoformen der unmittelbaren Vorgänger schon sehr komplizierte und fein ausgeglichene Aufbau ist folgender:[203])

A (‖: a :‖ – ‖: b – a^1 :‖)	c-moll
B (‖: c :‖ – ‖: d – c^1 :‖)	C-Dur
A (‖: a :‖ – b – a^1) – e (Überleitung)	c-moll
C (f – f^1 – g (Spielwerk) – a^2 (Überleitung)	Es-Dur
A (‖: a :‖ – b – a^1) – e^1 (Überleitung)	c-moll
D (h – h^1 – i – h^1) – a^3 (Überleitung)	As-Dur
A (‖: a :‖ – b)	c-moll
B (c – d – c^1)	C-Dur
C (f – f^1 – g)	C-Dur
Coda	C-Dur

Die Seitensätze B und C sind nach Haydnscher Art aus dem Hauptthema entwickelt, zuweilen diesem so ähnlich, daß man fast von einer Vermischung von Rondo- und Variationenform sprechen könnte. Nur der As-Dur-Seitensatz (D) bringt eine ruhigere Note mit einem ganz neuen volksliedartigen[204]) Thema. Auch in diesem Finale fällt die Logik des inneren Verlaufs auf, ein Merkmal des subjektiven Typs, im allgemeinen eine schwache Seite Wölflschen Schaffens. Man beachte die Feinheiten der Struktur: die Grundtonart c-moll wird in regelmäßiger Folge von den verwandten Durtonarten C, Es und As unterbrochen (der ruhige schwerere D-Teil steht in As!); die Ueberleitungen des großen Mittelteils A C A D korrespondieren paarweise: e und e^1 führen zu Dur, a und a^1 zu c-moll; am Schluß des Satzes wird das Tempo auch durch äußere Mittel angetrieben: beim letzten Refrain A erscheint statt der Schlußphrase a^1, die jetzt ermüden würde, sofort der C-Dur-Satz (B), nach ihm der zweite Seitensatz C, Refrains und Ueberleitungen fehlen, es ist also die Quintessenz des ganzen Satzes noch einmal vorgeführt und auch durch das beibehaltene C-Dur zu einer gewaltigen Steigerung gebracht, ehe der Vorhang fällt.

Das Hauptthema dieses Satzes und seine Verwandlungen unterscheiden sich von Rondothemen aus Sonaten des konventionellen Stils durch ihre präzise Fassung. Der zweite Halbsatz (b) ist eine kleine Durchführung für sich. Der Klaviersatz steigert sich oft zu kunstvoller Kontrapunktik (Stets mit Motiven des Hauptthemas) und romantischer Füllung. Auch technisch sind schwierigere Stellen zu finden, wie die kunstvollle und höchst originelle Umschreibung des Es-Dur-Akkords über liegendem B, jedoch gehören solche schwer zu spielenden Passagen zu den Ausnahmen. Im allgemeinen verlangt die Sonate einen „geübten Spieler, doch braucht es bey weitem kein Virtuos zu seyn."[205])

Virtuosität aber ist das Motto zu einigen Stücken, die die Aufstellung eines dritten, des brillanten Typs veranlassen. Hier ist das Hauptgewicht auf glänzenden Bombast und „Schwierigkeit der Exekution" gelegt. Der brillante Typus Wölflscher Werke verleiht der Einreihung des Meisters unter die „Technischen"[206]) einige Berechtigung; den Höhepunkt unter den Klaviersonaten erreicht er in der unter dem Namen „Non plus ultra" bekannten „Grande Sonate"[207]) F-Dur op. 41 (dédiée à Miss. E. Binny, entstanden in London, März 1808 bei Breitkopf zu haben). Dieses Werk verdankt seine Entstehung, wie schon der Name sagt, der bewußten Absicht, durch eine Anhäufung von Schwierigkeiten die Pianisten seiner Zeit zu verblüffen.[208]) Es ist zwar nicht notwendig, aber doch naheliegend, daß diese Absicht nicht im Sinne einer einheitlichen Gestaltung, einer organischen Erfüllung der Sonatenform wirkt. Die Form ist Nebensache geworden, Schauplatz der Effekte.

Nach einer kurzen Adagio-Einleitung beginnt schon das böse Spiel: zum Synkopenthema in der linken Hand hat die rechte unaufhörlich trillerähnliche Terzenfiguren, die erst bei einem banalen Zwischenthema (mit Alberti-Baß) aufhören; der durch Terzen leicht entstehende etüdenhafte Cha-

rakter ist nicht vermieden. Das Zwischenthema bringt den bei Weber so beliebt gewordenen punktierten Rhythmus.[209]) In echt Wölflschem Klavierstil wird in den Seitensatz moduliert, der mit seinen pompösen vollen Akkorden (als Gegensatz zu der überladenen Figuration von wohltuender Wirkung) ein weiteres Merkmal des brillanten Typs aufweist. Zwischen die schweren Phrasen des zweiten Themas in der tieferen Klavierlage ist als Akzent der Bewegung das trillernde Begleitmotiv des ersten Themas im Diskant gefügt, ein raffiniertes Mittel, das Beethoven im Adagio seines op. 31 No. 2 zu genialer Wirkung brachte. Der Epilog entspricht ungefähr der Spielepisode des Klavierkonzerts: Akkordbrechungen aller Art wechseln mit wogenden Sextfiguren, Terzenläufen und gestoßenen Akkorden. Der Epilog ist viel zu lang und nimmt der Durchführung zum Teil ihre Aufgabe vorweg. Diese beschränkt sich auch darauf, der Freude an modulierenden Passagen weiterhin Raum zu gönnen. Die Reprise ist vollständig und somit ein weiterer Faktor der Ueberladung.

Nach einem kurzen, reichfigurierten Andante folgen zehn Variationen über „Freut euch des Lebens".[210]) Daß Wölfl als Schluß- und Haupteffekt seiner Virtuosität gerade die Variationenform bevorzugt (s. S. 18), ist für ihn und seine Zeit charakteristisch. Die Variationen gehen über den Mozartschen Status kaum hinaus; das Thema wird umschrieben, vielleicht noch rhythmisch verändert, niemals aber motivisch durchgearbeitet: Die Spitzen der Melodie sind stets beibehalten. Die Figurationsarbeit dient in diesem Falle nur dazu, möglichst neue und schwierige Aufteilung des Themas zu zeigen. Die erste, zweite und dritte (Minore) Variation beschränkt sich auf Sechzehntelbewegung mit Terzen, Oktaven und Arpeggien. Die vierte verlangt Treffsicherheit der rechten Hand, die zur Melodieoberstimme den Baßton anzuschlagen hat, während die linke Sechzehntelterzen spielt — bei dem durch den Sechsachteltakt gegebenen Tempo keine leichte Aufgabe. Die sechste legt von der Leichtigkeit, mit der Wölfl Sechzehnteloktavenpassagen zu bewältigen wußte, Zeugnis ab, während die siebente in Zweiunddreißigstelbeweguang in beiden Händen übergeht. Eine Stelle aus der achten Variation mit ihren Riesensprüngen in raschem Tempo (fast über zwei Oktaven) hat Shedlock (a. a. O. S. 112) als Beispiel der „sensationellen Passagenkunst, zu der Wölfl seine langen Finger befähigten", gegeben. In der neunten Variation erreicht die Sensation ihren Höhepunkt mit Sprüngen über 3 Oktaven. An letzter Stelle wird nach Mozartschem Muster[211]) noch einmal das Thema in Originalgestalt gespielt und mit einer kadenzartigen Coda geschlossen.

Das op. 41 bildet unter den Sonaten eine Ausnahme durch die weitgriffige Schreibweise, die wir nur in den Klavierkonzerten wiederfinden. Es ist anzunehmen, daß Wölfl die „Non plus ultra" zu Konzertzwecken geschrieben hat.

Wie schon bemerkt, ist eine zeitliche Entwicklung in dem Sonatenschaffen Wölfls nicht festzustellen. Die beachtenswerten Stücke früherer Jahre stehen denen der späteren in nichts nach und die Sonaten des konventio-

nellen Stils haben stets dieselbe Physiognomie, gleichgültig ob sie im ausgehenden 18. oder am Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Konventionell sind die Opera 15 Nr. 2 und 3, 17, 22 No. 1—3, 27 No. 1 und 2, 54 No. 1 und 3 und 58. Dem subjektiven Typ gehören an: 15 No. 1, 33 No. 1—3, 38, 54 No. 2, 62 und die besprochene c-moll-Sonate. Op. 41 erhält nur einen Kollegen in op. 50 „Le diable à quatre."[212])

Im folgenden sollen noch bemerkenswerte Züge der einzelnen Satztypen behandelt werden.

Der erste Satz ist in einigen späteren Werken (op. 41, 54 No. 1, 58, 62 und c-moll-Sonate) mit einer Einleitung versehen. Bei op. 54 No. 1 und 58 sind es ein paar kurze Takte Adagio und Andante, die sich mit dem ersten Motiv des Hauptsatzes beschäftigen und durch Betonen der Dominanttonart den Einsatz des ersten Themas vorbereiten. Die „Introduzione" von op. 62 in Presto Sechsachteltakt mit dem drängenden Motiv d-cis-e-d und dem Reichtum an modulierenden Arpeggien ist fast ein selbständiger Satz. Zu den auffallendsten Erscheinungen Wölflscher Konzeption gehört die Vielseitigkeit und Verschiedenheit seiner Thematik. Unter den ersten Themen seiner Sonaten sind kaum zwei, die dieselbe Abstammung bezeugen könnten. Reine Akkordthemen (op. 6 No. 1, 27 No. 2, 33 No. 2, 50) wechseln mit dröhnenden Oktavphrasen (op. 15 No. 3) Clementischer Art (vgl. dessen op. 8 No. 3), neben Mozartischen Cantilenen (op. 15 No. 3) hört man Beethovensches Pathos (op. 33 No. 2, 38, c-moll S.) oder Haydns lebendige Frische (op. 33 No. 1, op. 54 No. 1). Am persönlichsten sind die rhythmisch charakteristischen Themen (op. 15 No. 1, op. 22 No. 3, op. 33 No. 3, op. 54 No. 3), deren Musterbeispiel in der dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmeten Sonate op. 15 No. 1 eine Parallele in dem brillanteren op. 33 No. 3 findet. Die Vorliebe für Marschthemen ist ein bei Wölfl häufig auftretender Vorbote der Romantik, entsprungen aus der Freude der süddeutschen Schule (Wagenseil und Genossen) an Volkslied und Marschweisen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung äußert sich bei Wölfl im Zwischenthema des op. 33 No. 1, das wörtlich in der Ouverture zu Webers „Euryanthe" wiederkehrt.

Die Vielfarbigkeit Wölflscher Erfindung hat ihren Grund in seiner starken Fähigkeit des Nachempfindens. Namentlich in den Habitus der Thematik Mozarts, seines ersten und größten Meisters, hat er sich so glänzend eingefühlt, daß man diesen oft aus seinen Werken herauszuhören vermeint. Auch der Geist Beethovens hat stark auf Wölfl gewirkt, sonst wären Themenanklänge (nicht direkte Reminiszenzen!) wie op. 36 2. Satz zu op. 13 2. Satz nicht möglich.

Das erste Thema prägt naturgemäß dem Satz seinen Stempel auf. Aus seinen Teilmotiven setzt sich meist die Ueberleitung zum Seitensatz zusammen. Vom Vorkommen selbständiger Zwischenthemen war schon die Rede (außerdem in op. 33 No. 1). Gute dramatische Steigerung bringen op. 6 No. 3 und op. 33 No. 2.

Das Thema des Seitensatzes kann dreierlei Geschlechtes sein: entweder ist es zum Hauptthema gegensätzlich mit neuem motivischem Material oder es ist nach Ph. E. Bachs und Haydns Art aus dem ersten Thema herausentwickelt unter Verzicht auf Gegensatz oder drittens: es ist zwar aus den Motiven des ersten Themas entsprungen aber zu einem cantablen Gegensatz umgebogen.[213]) Die erste Art findet sich in op. 6 No. 2, 22 No. 3, 33 No. 1, 54 No. 1—3 (hier der merkwürdige Fall, daß das zweite Thema in der Ueberleitung, also vor Eintritt der Dominante, bezw. der Parallelton-art vorausgenommen wird). Die Aehnlichkeit der beiden Hauptthemen ist fast das normale bei Wölfl (op. 3 No. 2 u. 3, 15 No. 1, 22 No. 1 u. 2, 27 No. 1 u. 2, 38, 58 u. a.). Die Veränderung des ersten Motivs zum Gegensatz kommt in op. 33 No. 2 u. op. 50 vor. Ein originelles marschartiges Thema, wieder mit dem von Weber übernommenen punktierten Rhythmus in op. 6 No. 3 wird in der beliebten Triolenbewegung mit viel Chromatik weitergeführt. Die Chromatik gipfelt in einem reinen Quartenlauf (in beiden Händen) von dis ''' bis gis', für damalige Zeit (1798) eine unerhörte Freiheit.

Den Epilog dehnt Wölfl oft so in die Breite, daß er in vielen Fällen (op. 1 No. 1 und 2, op. 6, No. 2 und 3, op. 15 No. 1 und 2, op. 33 No. 2, 41, 50) die Aufgabe der Durchführung vorwegnimmt,[214]) zumal da er sich meistens aus Motiven des Hauptthemas zusammensetzt. In op. 27 No. 1 geht der Nachsatz mit seinem konzertmäßigen Kadenzieren weit über den Sonatenstil hinaus. Die Verwendung neuer Motive ist nicht selten, (op. 1 No. 1, 33 No. 1, 33 No. 3,[215]) 54 No. 3 u. a.), doch haben in den weitaus meisten Sonaten die letzten Takte der Exposition vermittelnden Charakter durch Erinnerung an das erste oder zweite Thema, je nach dem Beginn der Durchführung. Während die Exposition regelmäßig in der Dominante oder Parallele der Haupttonart schließt, bringt der Einsatz der Durchführung tonale Ueberraschungen verschiedenster Art. Sehr beliebt ist stets die Terzverwandtschaft (op. 6 No. 3, op. 15 No. 2, op. 22 No. 1, op. 33 No. 1 u. a.), daneben treten unvermittelt ganz entfernte Harmonien auf, wobei die B-Tonarten wesentlich bevorzugt werden.

Die Durchführung ist bei den Sonaten des konventionellen Typs meist kurz und bedeutungslos. Sie erfüllt lediglich den Zweck der Ueberleitung in die Haupttonart. In zwei Sonaten (op. 6 No. 1 und 33 No. 3) taucht hier ein ganz neues Thema auf;[216]) eine glückliche Verbindung mit den Motiven des ersten Teiles, wie sie später Schumann (g-moll-Sonate, B-Dur-Symphonie, d-moll-Trio) pflegt, ist nicht zustande gekommen. Eine der besten Durchführungen Wölfls ist die der ersten Sonate von op. 15, die mit gespenstischer Harmonik dem arpeggienhaften Figurenwesen freien Lauf läßt. In op. 33 No. 1 finden sich nuancierte Details, auch op. 38 zeigt Ansätze zu tieferer mehr durchgearbeiteter Gestaltung, doch erreicht Wölfl niemals die Genialität Beethovenscher Durchführungen.

Interessant ist zuweilen der Uebergang zur Reprise: in op. 15 No. 2 wird der Einsatz des Hauptthemas verschleiert; in op. 6 No. 1 langsam hineinmoduliert durch Aufnahme des ersten Themenmotivs am Schluß der Durch-

führung (ähnlich in op. 1 No. 1 und 2, op. 3 No. 2, op. 6 No. 2, op. 15 No. 2, op. 22 No. 1, op. 27 No. 1, op. 33 No. 3 u. a.). Häufig wird die Reprise durch einen blitzartigen chromatischen Lauf gewonnen (op 3 No. 3, 15 No. 1, 22 No. 3, 33 No. 1 u. a.). Die Regelmäßigkeit in der tongetreuen Wiederholung der Exposition ist nur in op. 22 No. 3 unterbrochen, dessen Reprise ganz frei gestaltet ist. Eine kadenzartige Coda in op. 3 No. 3, 6 No. 2 und 3 trägt konzertmäßige Elemente in den Sonatenstil.

Abschließend kann gesagt werden, daß Wölfl den Schematismus der frühen Nebenklassiker überwunden hat. Namentlich in den ersten Sätzen der subjektiven Sonaten zeigt sich eine freiere Behandlung der Form, allerdings ohne die kraftgeniale Notwendigkeit der Beethovenschen Sätze. Neben erstaunlichem Reichtum an frischen Themen, neuen Klangwirkungen und modernem Klaviersatz ist die Oberflächlichkeit der Bearbeitung ein neuer Beweis von Wölfls unbeständigem Talent.

Der Mittelsatz kann ein Andante mit oder ohne Variationen, Adagio oder Largo sein (in einem Falle ein Menuett op. 54 No. 2) und steht meist in einer verwandten Tonart (Dominante, Parallele, Subdominante oder Terz). Die Ausnahmen (Tonarteneinheit in op. 15 No. 1 und 58) wurden schon erwähnt (S. 30). Die Form ist die zwei- oder dreiteilige Liedform, meist die beliebte rondoartige Form a-b-a. Bei einigen Stücken (z. B. op. 6 No. 1, op. 27 No. 1, op. 33 No. 2 u. a.) der letzteren Art kehrt nach dem modulierenden Mittelteil das Kopftthema in bewegterer Form wieder, wie dies in Beethovens Mittelsätzen, (z. B. op. 2 No. 2, 7, besonders 13) häufig der Fall ist. Als Beispiel einer solchen Veränderung sei das Adagio von op. 6 No. 1[217]) herausgegriffen. Die nachschlagende Akkordbegleitung in den Mittelstimmen taucht im selben Jahr (1798) zum ersten Mal bei Beethoven auf im Largo seines C-Dur-Klarvierkonzertes op. 15, Wölfl hat eine ganz ähnliche Faktur noch in op. 15 No. 2.[218])

Die weihevolle Kantilene Beethovenscher Adagios hat auf Wölfl beeinflussend gewirkt, ohne daß er je den Adel und die Tiefe dieser Offenbarungen erreicht hätte. Gerade in den langsamen Sätzen steht er am Rande der absoluten Trivialität: man vergleiche das Largo aus op. 6 No. 3 mit Mozarts vierter Variation aus der A-Dur-Sonate (aus der es wahrscheinlich entlehnt ist), um die sentimental verwässerte Fassung Wölfls zu erkennen. Von hier ist es kein großer Schritt mehr zur übelsten Salonmusik des 19. Jahrhunderts (Maiglöckchens Läuten etc.). Einer der ansprechendsten Mittelsätze ist das Andante aus op. 33 No. 2, das sich mit seinem Mollmittelteil und der verinnerlichten Melodik gut in den Rahmen des Werkes fügt.

Die größere Anzahl der Adagios verliert den ruhigen Charakter und den zweifellos beabsichtigten sinnlichen Wohllaut ihrer Themen bald in üppigem Verzierungswerk. Die Manier der figurativen Ausschmückung, die von Anfang an in der süddeutschen Schule (Wagenseil, Mon, Mozart) gepflegt wurde, führt hier zu Uebertreibungen, die Steigerung des Ausdrucks (Beethoven!) unmöglich machen.

Das Menuett: Unter den drei Menuetten der Opera 3 No. 1, 15 No. 2 und 54 No. 2 ist nur das mittlere bemerkenswert. Das Allerweltsthema dieses Menuetts ist wohl bei jedem Komponisten des 18. Jahrhunderts in ähnlicher Form nachzuweisen.[219]) Interessant für Wölfls Synkopenfreude ist aber das Trio, das in Clementis op. 10 No. 1 und Mozarts c-moll-Sonate zwei rhythmisch wegweisende Vorgänger hat und das mit dem alterierten Grundton und plötzlichem Wechsel nach Moll zu den Merkmalen der romantischen Schreibweise Wölfls gehört.

Der Schlußsatz: Dem Brauch der Zeit entsprechend und dem Geschmack des Publikums entgegenkommend haben die Sonaten zwei innerlich verwandte Arten von Schlußsätzen: Das Rondo und das Thema mit Variationen, Formen, die der Spielfreudigkeit Wölfls und der Sucht nach einem durch äußere Mittel gesteigerten Abschluß Tür und Tor öffnen. Der Mangel an wahrhaft innerer Formkraft und die Sucht nach äußerem Gefallen bestimmen den oberflächlichen Charakter der Mehrzahl dieser Stücke, die mit dem Zauber des Refrains den Keim der Popularität schon in sich tragen.

Die Formeln der Wölflschen Rondos sind verschiedenster Art. Am häufigsten verwendet er die für Haydn[220]) charakteristische der Refraingruppe mit 2 Zwischensätzen und Coda, (die oft nur wenige Takte lang, zuweilen auch größeren Umfanges ist). Auch die erweiterte Form a-b-a-c-a-d-a kommt zweimal vor (c-moll-Sonate und op. 54 No. 3). Op. 6 No. 1 begnügt sich mit einem Zwischensatz, der dreimal, während das Hauptthema viermal wiederkehrt, und zwar mit „verändern beym wiederholen", der Forderung, durch die Philipp Emanuel Bach das Rondeau der französischen Klaviermusik umgestaltete und so der eigentliche Begründer des deutschen Rondos geworden ist. Eine freie, zur Sonatenform neigende Anlage haben op. 15 No. 1 und op. 38. Op. 62 hat einen normalen Sonatensatz vor der Schlußfuge. Die entscheidende Rolle beim Rondo fällt der Beschaffenheit des Hauptthemas zu, aus dem sich der ganze Satz entwickelt. Da ist festzustellen, daß die Rondothemen der konvertionellen Sonaten sich meist durch anspruchslose Plattheit auszeichnen, infolgedessen auch Sätze nach sich ziehen, die keine weitere Bemerkung fordern. Nicht viel höher stehen die typischen Wiener Staccatothemen, wie z. B. das aus op. 22 No. 1 oder das gemütliche Orgelpunktthema aus op. 33 No. 3, die schaukelnde Behaglichkeit selbst. Ihrer romantischen Vorahnung wegen interessanter sind Themen, wie das volkstümliche Gebilde aus op. 33 No. 1, das im Bauerntanz aus dem Freischütz einen edleren Nachfahren erhält. In dieses Kapitel gehören auch die Rondos „à la Polacca" (op. 22 No. 1, op. 33 No. 2), mit denen Wölfl dem Brauch der Zeit folgt.[221]) Das rassige Galoppthema des Rondos op. 38 ist wirklich einmal erschöpfend verarbeitet. Engführungen, Abwandlungen des Themas in ruhigere Bahnen und meisterhafte Satzkunst im kleinsten Detail beleuchten das gesunde Können Wölfls und lassen die schnelle Leichtfertigkeit seines sonstigen Schaffens bedauern.

Gelegentlich der zweiten Gattung von Schlußsätzen sei einiges über

Wölfl und die Variationenform

gesagt. Schon Mozart hat in seinen letzten Variationenwerken durch Wiedergabe des Themas am Schluß in ursprünglicher Form die Variation in eine gewisse zyklische Form gebracht. Diese übernimmt Wölfl, der in Wien 1797—99 etwa 15 Variationen über bekannte Opernthemen geschrieben hat (s. Anhang A). Wenn Beethoven[222]) mit seinen F-Dur-Variationen über „Tändeln und Scherzen" (Süßmayer) und den B-Dur-Variationen über „la stessa la stessissima" (Salieri) ein neues Gestaltungsmittel, nämlich einen gewissen Bewegungsmodus schafft, so steht ihm darin Wölfl nicht nach, der schon 1797 in seinen Variationen über Pria ch'io l'impegno (I. Weigl) eine bestimmte Reihenfolge der Tempogattungen einhält. Zur weiteren Ausbildung dieses Bewegungsmodus kommt Wölfl allerdings erst in seinen späteren Variationen.

Vergleicht man jedoch die Variationen über „La stessa, la stessissima" von Wölfl (1799) mit denen Beethovens, so fällt die freiere Behandlung des Themas durch Beethoven sofort auf. Wölfl bleibt am Thema kleben. Er kann auf die Wiedergabe der Gipfelpunkte der Melodie nicht verzichten. Eine wirklich freie Gestaltung, eine Entwicklung des Themas findet sich (auch später) nirgends bei ihm. So bleibt die Variation bei Wölfl zu einer Form zweiter Klasse degradiert, einer Form, die lediglich dazu da ist, neue und pikante Spieleffekte und Figurationstechnik anzubringen, und durch Versteckspielen mit dem Thema die Ohren des Hörers zu reizen. In diesem Rahmen hat Wölfl aber eine Fülle pikanter Einfälle. Der Typus eines Variationswerks Wölfls ist etwa folgendermaßen aufgebaut: die erste Variation sieht dem Thema am ähnlichsten, denn nur der Baß wird durch Sechzehntelpassagen oder Viererfiguren belebt; in der zweiten kommt das Thema in Oktaven zu Triolenbegleitung; die dritte Variation ist die Umkehrung der zweiten oder ein langsames Ligato mit chromatischen Wechselnoten oder romantischem Klaviersatz; die vierte steigert den Verlauf in Sechzehntelarpeggien mit Beteiligung beider Hände; dann folgt meist die Mollvariation (in der Variante), zu deren charakteristischen Merkmalen polyphone Behandlung des Themas (Engführung etc.) gehört; an sechster Stelle setzt wieder durfreudige raschere Bewegung ein mit Auflockerung des Klaviersatzes; die siebente Variation ist meist die technisch schwierigste: Staccati, Ueberschlagen der Hände (Treffsicherheit), Oktaven in beiden Händen, vor allem Passagen aller Art; kurz vor Schluß, in der achten Variation, wird das Tempo noch einmal abgedämpft in einem figurativreichen Adagio, häufig unter Verwendung des punktierten Rhythmus, der für Weber charakteristisch geworden ist; die neunte „Presto"-Variation wechselt stets die Taktart (von $^3/_4$ zu $^2/_4$ oder $^3/_8$, von $^4/_4$ oder alla breve zu $^3/_8$) und arbeitet mit Vorschlägen, raschen Sechzehntelbegleitfiguren, Triolen, namentlich aber das Auftreten von Synkopen ist typisch. In der Variation über „Weil der Mond so lieblich scheint" ist dieser Abschnitt zu einem ganzen Rondo

ausgebaut, während er in dem Werk über das Thema „Ah, schön willkommen" die Ueberschrift à la Polacca trägt. Nach Mozartschem Muster folgt in der Coda das tempo primo (oft nur ein paar Takte), das mit der Wiedergabe der ursprünglichen Fassung eine frappante Wirkung erzielt. Passagen- und Arpeggienwerk schließt das ganze in pompöser Haltung. Die Reihenfolge der Verwendung figurativer Mittel ist natürlich verschieden, stereotyp ist nur das Andante oder Adagio an achter und das Presto an letzter Stelle. Die Zahl der Variationen in den selbständigen Werken ist immer 9, die Variationensätze der Sonaten (in op. 6 No. 2, 15 No. 2, 22 No. 1, 41, 54 No. 1 und 58) haben höchstens 6 Veränderungen. In op. 54 No. 1 spielt die Terz eine größere Rolle, auch nachschlagende Oktaven gehören noch zu den Effekten des brillanten Stils. Die Variationen der brillanten Sonaten stellen natürlich die größten Anforderungen an den Spieler (s. op. 41). Auch das op. 50 hat bezeichnender Weise sein Andante (ebenfalls ein Volksliedthema wie op. 41) mit Variationen. Die Schwierigkeit der exakten Wiedergabe von Zweiunddreißigsteln im vierhändigen Spiel ist im Andante mit Variationen der einzigen vierhändigen Klaviersonate Wölfls op. 17[223]) geschickt vermieden durch abwechselndes doppelchöriges Spiel.

Am Schluß dieses Kapitels erscheint es angezeigt, die

Merkmale der Romantik

in Wölfls Klaviersonaten noch einmal in kurzer Uebersicht zusammenzustellen. Da ist an erster Stelle alles das zu vermerken, was auf Unregelmäßigkeit, auf das Flackern der inneren Haltung zurückgeführt werden kann: das plötzliche Umbiegen der melodischen Linie, unvermittelter Eintritt einer fremden Tonart, eingestreute lyrische und Mollepisoden, gewagte Modulationen über weite Strecken (Verwendung von verminderten Septakkorden), unbestimmter Rhythmus, die Vorliebe für Synkopen, Verschleierung des Formverlaufs (verdeckter Eintritt der Reprise). Im Klaviersatz ist charakteristisch die Chromatik (namentlich in den Mittelstimmen, — Spohr!), die Auflösung der Harmonie in Spielfiguren, überhaupt die Auflockerung des ganzen Satzbildes (Ausnützung der höchsten und tiefsten Lagen), ferner die Sinnlichkeit im neuen Klavierklang und die Vorliebe für geheimnisvolle gespenstische Stimmungen, die zu Vortragsbezeichnungen wie Smorzando und Calando führt. Mehr äußerlich ist die Freude an allen volksliedhaften, fremdländischen und pastoralen Weisen. Den treffendsten Ausdruck des neuen Weltgefühls sehen wir in Wölfls Auftakt zu C. M. v. Weber, den lebensfreudigen Marschrhythmen die mehrfach erwähnt wurden und dem impulsiven punktierten Rhythmus.

All diese Fakta kommen natürlich nicht in dieser Häufung, sondern stets nur vereinzelt vor. Wölfl ist nicht in dem Maße Vorromantiker zu nennen, wie etwa Prinz Louis Ferdinand von Preußen;[224]) dazu wurzelt er zu sehr in Mozarts und Clementis Stil, den er als Virtuos zu neuen Zielen

steigert, der ihm aber eine volle Wendung ins Romantische doch nicht gestattet.

Kleinere Klavierstücke

Von den zahlreichen kleineren Gelegenheitskompositionen für Klavier, wie Rondos, Märsche, Divertissements, Walzer u. a. (vgl. Anhang A) verdienen nur die „Zwölf deutschen Tänze im Klavierauszug,[225]) welche in dem K. K. kleinen Redoutensaal in Wien dieses Jahr 1796 aufgeführt worden, Componirt von Herrn Wölfl in Wien, bey Artaria u. Comp." besonderes Interesse. Wölfl rückt damit in eine erlauchte Reihe, denn es mußte als Ehre gelten, für die Bälle der Gesellschaft der bildenden Künstler in den K. K. Redoutensälen die Musik zu liefern und außer Mozart (1788—91), Haydn (1792), Kozeluch (1793), Dittersdorf und Eybler (1794) hat auch Beethoven 1795 und 1797 für diese Gelegenheit Tänze geschrieben.[226]) Man darf die Tatsache, daß Wölfl 1796, also direkt neben Beethoven, der Erkorene war, als weiteren Beweis für seine Beliebtheit und Berühmtheit nehmen, die in kurzer Zeit (1796 ist das erste Wiener Jahr) allgemein durchgedrungen war. Allerdings hatte er gerade für ländlerische Tänze eine besondere Begabung, die ihm als Salzburger ja schon von Jugend auf im Blute lag.

Die 12 Tänze von 1796 bieten mit ihrer behäbigen Rhythmik und ansprechenden Melodik ein echt heiteres Wiener Bild; ein Tanz besteht aus acht regelmäßig gebauten Takten, die jeweils zweimal wiederholt werden. Die zweite Hälfte auf der Dominante steht da und dort in leichter thematischer Beziehung zur ersten. Der fünfte Tanz steht in a-moll. Eine Coda bezieht sich auf dagewesene Themen; mit fanfarenartigem Unisono, das auch im Verlauf des Zyklus zu belebendem Effekt gebraucht wird, schließt das Ganze. Hierher gehören auch die 6 Walzer für Klavier zu 4 Händen. Der letzte in F-Dur ist ein Typus eines gefälligen österreichischen „Deutschen" Den 2. Teil finden wir fast tongetreu im Bauerntanz des „Freischütz" wieder.

Unter den 12 Walzern für Pianoforte ist der 11. bemerkenswert durch seinen programmatischen Titel „L'orage", der natürlich die Molltonart (d) verlangt. Zu gebrochenen orgelpunktartigen Sechzehnteloktaven in der linken Hand spielt die Rechte Zweiunddreißigsteltriller auf den Stufen des d-moll-Akkords; ein großes Crescendo findet seinen Höhepunkt in vollakkordlichen Zweiunddreißigsteltremolis ff., die chromatisch zurückgehen. Es ist dies einer der wenigen Fälle, wo Wölfl eine große Crescendo- und Decrescendobezeichnung gibt. Gleichzeitig dürfte es einer der ersten Mollwalzer sein, die von dem üblich harmlosen Tanzcharakter zu persönlicherer Gestaltung, somit auf die Linie Weber, Chopin übergehen. (Vgl. auch die Badinage S. 22 f). Sodann sei noch im Gegensatz zur ländlerischen auf die sentimentale Gattung der Tänze hingewiesen. Das prägnanteste Beispiel finden wir im Klaviertrio op. 5 II, einem Menuettwalzer mit häufigen Mollstellen und weiblichen Endungen. Man kann Wölfl auf diesem Gebiete

als einen Vorläufer Schuberts betrachten. Von zahlreichen, meist in England geschriebenen Rondos sind nur wenige erhalten (s. Anhang A). Die Titel, wie „Alone by the light of the moon", „Bon jour", „Bon soir", „Hark, I hear the evening bell" und so weiter weisen auf den trostlosen Verfall des Geschmacks im 19. Jahrhundert.

Stücke für Klavier zu vier Händen, für Klavier und Harfe oder zwei Klaviere

Das vierhändige Spiel[227]) war seit seiner Entstehung um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit Vergrößerung des Klavierumfangs und namentlich durch Mozarts Werke immer mehr durchgedrungen. Zur Zeit Wölfls hat schon jeder Komponist seine vierhändige Sonate geschrieben. Von Wölfl haben wir außer der schon erwähnten konventionellen Sonate op. 17 noch ein Heft Walzer zu vier Händen. Damit überträgt er die vierhändige Setzart auch auf kleinere Stücke außerhalb des Gebiets der Sonate,[228]) nur der Variationenheld Gelinek schreibt auch vierhändige Variationen. Die linke Hand bekommt bei den Walzern natürlich nichts anderes als die Begleitung zu spielen, höchstens einige Unisonostellen bringen Abwechslung.

Die beiden Duos „pour Harpe et Piano ou Deux Piano" op. 29 und op. 37 sind dreisätzig. Op. 29 hat ein einleitendes Adagio und stark an Haydn erinnernde Thematik. Op. 37, ebenfalls „Grand Duo"[229]) betitelt, ist dem berühmten Harfenvirtuosen F. Dizi gewidmet. Im einleitenden Largo schon fällt der konzertmäßige Charakter des Stückes auf, der sich im Rondo (Thema mit punktiertem Rhythmus) noch steigert. Nachschlagende Akkorde, große Arpeggien und Triller in der Rechten über 4 Takte tragen dazu bei. In beiden Sonaten sind der Harfe, die stets die Führung hat, reichliche Arpeggien zugedacht, während das Klavier sich mehr in mittleren Grenzen mit Akkordschlägen und klangvoller Begleitung hält. Die Freude am vollen neuen Klavierklang ist im Verein mit der Harfe oder einem zweiten Klavier aufs höchste gesteigert.

Zum Schluß sei hier noch die Bearbeitung der g-moll-Sinfonie[230]) op. 40 als „Sonate pour le Pianoforte à quatre mains avec Flûte ou Violon"[231]) op. 42 erwähnt, bei der die Flöte wieder ohne Not wegfallen kann. Die Sonate hat, gewiß durch Haydn angeregt, wieder ein einleitendes Largo mit starken dynamischen Gegensätzen, die das sinfonische Arrangement sofort erkennen lassen. Das Werk ist viersätzig, mit einem Menuett an zweiter Stelle. Im Andante con moto kommen in der Linken volle Vierundsechzigsteltremoli vor. Auch im Finale ist Haydnsche Thematik unverkennbar.

Violin- und Flötensonaten[232])

Die Geschichte der Violinsonate[233]) erlitt durch die Emanzipierung des Klaviers unter Schobert[234]) eine tiefgreifende Wandlung: aus der vom basso

continuo begleiteten Solosonate wurde die instrumentbegleitete Klaviersonate. Wenn Riemann[234]) bei Schobert feststellt, daß man „angesichts . . keineswegs vereinzelter Stellen mit voll entwickelter Technik des Ensemblesatzes" das „ad libitum" Schoberts nicht allzu ernsthaft nehmen dürfe, daß vielmehr durch die Freihaltung der Besetzung nur die Verkäuflichkeit seiner Sachen gesteigert werden sollte, so muß für Wölfls „Sonates pour le pianoforte avec l'acc. d'un violon ou flûte" umgekehrt gesagt werden, daß durch Hinzufügen einer leichten Geigenstimme also auch durch Vergrößerung des Liebhaberkreises auf Mehrverkauf spekuliert wurde. Der Verleger will's, also wird's gemacht. Grund zu dieser Feststellung liefert uns die Struktur der Sonaten, das Verhältnis der beiden Instrumente zu einander. Abgesehen von der mit formalistischer Oede festgehaltenen Wiederholung des ersten Themenhalbsatzes oder des zweiten Themas durch die Violine zu Albertibässen im Klavier, ist die Violine mit gelegentlichen abgehackten Zwischenrufen oder mit der Oberstimme des Klaviers laufenden Passagen zum tatsächlichen ad libitum-Dasein verurteilt. Die einzig höher stehende Art der Violinbegleitung sind selten eingestreute Imitationen, fugierende Einsätze, die jedoch schon im zweiten oder dritten Takt spurlos verschwinden. Von der Kunst des Dialogisierens, der Rücksicht auf die Eigenart des Instruments, dem selbständigen Anteil an der Verarbeitung der Themen, kurz von allen Errungenschaften der Mozartschen Violonsonate, die Wölfl ja zweifellos gekannt hat, ist nicht viel zu merken. Da sich der Mangel an konstruktiver Begabung für diese Gattung vom ersten op. 2 bis zum letzten op. 67 nicht ändert,[235]) sei im folgenden nur noch auf einzelne Besonderheiten aufmerksam gemacht.

Wollte man die bei den Klaviersonaten angewandte Methode auf die Violin- und Flötensonaten übertragen, so müßte man sämtliche Stücke mit einer Ausnahme (op. 67 hat etwas virtuoseren Charakter) dem konventionellen Typ unterordnen. Ja, das der Madame Récamier, der vornehmsten Frau des damaligen Paris gewidmete op. 34 steht mit seiner anspruchslosen Tändelei ganz auf dem Boden der heiteren und eleganten Gesellschaftsmusik, zumal es für die Flöte, das Lieblingsinstrument der Empfindsamkeit, geschrieben ist. Einen vereinzelten und merkwürdig frühen Uebergang des zweiten zum dritten Satz weist op. 2 No. 2 (1796) auf, dessen g.moll-Andante in D-Dur schließt — attaca subito il presto — wieder in G-Dur. Wie rückständig im übrigen die Atmösphäre ist, sieht man schon an äußeren Dingen, wie der Wiederholung des Durchführungs- plus Reprisenteils nach alter Art, die in den meisten Opera verlangt wird; auch Zweisätzigkeit (op. 27 No. 3 und op. 35 No. 1—3) findet sich häufig. Eine besondere Anordnung der Sätze mit langsam, schneller, schnell bringt op. 11 No. 2; das Andante an der Spitze zeigt auffallende rhythmische und größtenteils harmonische Verwandtschaft mit Beethovens Trauermarsch aus der A-Dur-Sonate op. 26.[236]) Im zweiten Halbsatz treten gut klingende Imitationen auf, die, sich vom Baß in aufsteigender Linie bewegend, den feierlichen Charakter des Stückes erhöhen. Nach einem Dur-Teil folgt ein

variiertes Minore und die Rückkehr zum Hauptsatz. Als zweiter Satz folgt ein Andante con moto, den Schluß krönt ein Allegro assai mit einem fliegenden Galoppthema. Das Tempo steigert sich also von der ersten bis zur letzten Note. Die in op. 34 eingeschobenen „Hungarien" und „Scottish Airs" nennt der Rezensent der A. M. Z. (IX, 738 auf 39) mit Recht „Modeblumen". Das Andante von op. 35 No. 3 mit der Ueberschrift „Roys Wife" (wahrscheinlich ein Volkslied) hat Aehnlichkeit mit Bizets „Auf in den Kampf, Torero", während das Rondo von op. 35 No. 1 ein noch stärkerer Vorklang zu Webers Bauerntanz ist, als das schon erwähnte (s. S. 46) Thema aus op. 33 No. 1. Das im Klaviersatz brillante op. 67, dessen zweites Thema in der Wechseldominante erscheint, hat einen triolenreichen Passagenepilog. Das Presto (der zweite und letzte Satz) mit einem ersten Thema von orchestralem Einschlag und einem zweiten rhythmisch pikanten und schwungvollen Gedanken hat ebenfalls Sonatenform. Eine Sonate mit zwei Sätzen in Sonatenform ist gewiß eine Seltenheit. Die lockere Virtuosität des „letzten Wölfl" äußert sich in der Häufung von Triolen- und Oktavengängen.

Mit op. 14 (1801 entstanden) haben wir einen Sonatenzyklus vor uns, der in sinnloser Weise 27 Themen aus Haydns „Schöpfung" zu einem Potpourri mit eigenem Leim zusammenkittet, sinnlos, weil die Themen in regelloser Folge und ohne Rücksicht auf den Inhalt erscheinen; so steht in der ersten Sonate neben den ersten Arien der Partitur („Nun schwanden vor dem heil'gen Strahle" und „Mit Staunen sieh das Wunderwerk") das Duett „Holde Gattin" aus dem dritten Teil im Adagio. Ein Thema von Haydn gibt durch Zerlegung in seine Halbsätze bei Wölfl zwei selbständige Themen, ein recht dürftiges Verfahren. In der dritten Sonate kehren wir zum Chaos zurück (mit Klavier und Violine!); statt des Chors „Es werde Licht" hören wir aber nur das folgende Orchesterzwischenspiel (zwischen Chor und Uriels Rezitativ) unnd gleich dazu gesellt sich das Allegrothema, aus der Arie „Mit Würd und Hoheit angetan" aus dem zweiten Teil der Partitur fabriziert. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Ein Nonsens an und für sich ist es, das Material eines Oratoriums von so eminentem inneren Reichtum in drei Violinsonaten pressen zu wollen. Das gewünschte Ziel, das Wölfl bei der Arbeit dieser erstmaligen Attraktion im Auge hatte, wurde allerdings erreicht: op. 14 mußte in den Jahren 1801—4 von Breitkopf und Härtel fünfmal neu gedruckt werden. Eine ausführliche Kritik in der A. M. Z. vom März 1801 (III, 448 f) versucht eine Ehrenrettung, indem das Werk als „ein ganz seltsamer, und, soviel wir wissen, noch nie ausgeführter Gedanke[237]) eines wirklich humoristischen Compositeurs" also als Witz aufgefaßt wird. „Diese Gedanken (die Themen der „Schöpfung") sind nun zuweilen so überraschend zusammengestellt und treten hin und wieder so barock und launig auf, daß man sich der Geschicklichkeit und des Humors des Verfassers oftmals freuen, hin und wieder aber auch so etwas von — nicht eben übel gemeynter, aber wahrhaftig auch ein wenig schneidender musikalischer Persiflage kaum verkennen kann". Später wird dann noch

betont, daß die Vorstellung des Chaos gar zu dürftig aussähe und den Stachel gegen den Verfasser kehre.

Eine Cellosonate Wölfls erledigt sich selbst schon durch den Titel „Grand Duo pour Piano et Violoncelle . . op. 31 . . La partie de Violoncelle peut s'éxécuter sur le Violon". Die Cellostimme ist so unselbständig, daß sie ohne weiteres auf die Violine übertragen werden kann. Das ist wieder ein Fall, bei dem die unvergleichlich größere Genialität Beethovens ins hellste Licht gerückt wird. Beethoven hat auch auf diesem Gebiete bahnbrechend gewirkt,[202]) indem er schon in op. 5 mit sicherster Beherrschung des Materials und feinstem Klangsinn die Eigenart des Cellos bewahrte und nicht wie Wölfl der Cellopartie lediglich einige mehr oder weniger nötige Baßtöne gab, sondern die Stimme mitten ins Klavier verlegte, zu schweigen von dem weiteren Ausbau des späteren op. 69.

Klaviertrios

Das im 17. Jahrhundert reich gepflegte Kammertrio[238]) erfährt schon neben Abaco[239]) eine Wandlung: „Die hoheitsvolle Strenge der Corellischen Zeit, über die Abaco noch gebietet, ist bei Tartini schon sehr durch den neapolitanischen Ton gemildert" (Sandberger). Die Formverdrängung der Sonate da chiesa und da camera durch die Opernsinfonie, das Aussterben des Continuo führen zu einer neuen Art, als deren ältester Pfleger nach Sandberger Alessandro Besozzi (1700 geb.), der schon Ansätze zu primitiven Durchführungen zeigt, gelten muß. Der Weg des Trios zur „Klaviersonate mit Begleitung einer Violine und Violincello" geht wieder über den Vater des neuen Klavierspiels, Johann Schobert, während Joh. Christ. Bach mit seinem op. 2 und den späteren op. 10, op. 16 und op. 18 das Verdienst einer selbständigeren Gestaltung der Violine zufällt. Das Klaviertrio in der Form, wie es die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts pflegt, war der Freiheit der Geigenstimme überhaupt günstiger als die Violinsonate.[240]) Der Charakter des Klaviertrios vor Mozart ist der einer Violinsonate mit Baßverdoppelung durch das Cello.[202]) Dies hängt auch mit dem dünnen Klang des damaligen Klavierbasses zusammen. Nach der fortschreitenden Besserung des Hammerklaviers wird das Cello bei Mozart (Köchel 564 G-Dur) selbständige Stimme. Der Lehrmeister Wölfls, Leopold Mozart, zeigt dieselbe Faktur wie der frühe Haydn, nämlich die alte Baßverdoppelung durch das Cello. Wenn Wölfl in seinem ersten Werk dieser Gattung, den drei Haydn gewidmeten Trios für Klavier, Violine und Violoncello op. 5 (1798) einerseits sich an Mozarts späterer Art geschult, andererseits etwas von dem „Geheimnis des neuen Prinzips" in Haydns späteren Streichquartetten[241]) aufgeschnappt hat, so fällt er schon mit dem nächsten op. 16 hinter Mozarts erstes Klaviertrio zurück; die Cellostimme ist wieder völlig unwesentlich. Auch in den späteren Klaviertrios op. 23, op. 25 und op. 66 wird die mit wahrhaft ernstlicher Begeisterung gearbeitete Faktur des op. 5 nicht mehr erreicht. Nicht aus Mangel an Können, sondern weil alle Kammermusik des

späteren Wölfl nicht l'art pour l'art ist, sondern zur leichten Hausmusik degradiert erscheint.

In op. 5 No. 1 fällt am meisten die Durchführung auf, in der das mannheimische Thema von allen drei Instrumenten selbständig behandelt wird. Das Klavier erhält vorzugsweise akkordliche Begleitung oder Triolenpassagen. Die Imitation spielt eine beherrschende Rolle. Die Viersätzigkeit dieser Sonate ist eine Beethovens op. 1 abgelauschte Neuerung im Klaviertrio, das Menuett an zweiter Stelle allerdings eine etwas merkwürdige Verteilung der Satztypen. Dem Menuett folgten ein „Romance" betiteltes Andante und das Finale (Presto). Op. 5 No. 2 ist das einzige fünfsätzige Werk Wölfls mit Largoeinleitung, Allegro, Menuetto, Andante con moto, Allegretto mit Variationen und Presto. Das Menuetthema behält das wichtigste Motiv des ersten Satzes als Solo-Zwischenruf des Cellos im zweiten Takt bei. Auch im Trio — einem Wiener Kabinettstückchen von ganz reizendem Humor — wird das Cello stärker herangezogen. Als Ganzes gehört das Menuett zu jener Gattung von Tänzen mit sentimentalem Einschlag, deren gefühlsselige Innigkeit ein Stück Schubert vorausahnt. Das Allegretto-thema kopiert wieder das Andante der Sinfonie mit dem Paukenschlag (s. S. 37). Im Gegensatz zu Haydns Vernachlässigung des Cellos in seinen Variationensätzen[242]) bekommt dieses bei Wölfl die Melodie in der fünften Variation zu Triolenfiguration der Violine und Sechzehntelfiguren des Klaviers. Auch das Prestothema erinnert stark an einen unvergleichlich geistreicheren Haydngedanken, ebenso wie die Themen der letzten Sonate von op. 5 No. 3 als verwässerte oder umgebogene Haydnthemen erkannt werden können, fürwahr eine fragliche Huldigung an den Meister.

Die nächsten 3 Klaviertrios op. 16 sind Gelegenheitsarbeiten (Mimi Metzler gewidmet) aus dem Jahre 1801 (oder später); das Cello ist wieder ad libitum behandelt. Die ersten beiden Sonaten haben Schlußsätze in Sonatenform, die dritte — mit einer Largoeinleitung — ist zweisätzig. Die Thematik ist äußerlich (Akkordthemen und Cramerartige Gänge).

Eine Sonderstellung in den Klaviertrios nimmt das op. 23 ein, das zu den typischsten Klaviersätzen der nachclementischen Epoche gezählt werden kann. In op. 23 No. 1 fesselt gleich das Allegro maestoso mit seinem oktavenfreudigen Prunkthema, das im zweiten Halbsatz von wilden Sechzehntelarpeggien begleitet wird. Die begleitenden Instrumente sind wirklich nur begleitend. Die Violine mischt sich da und dort mit Zwischensprachen ein, ohne daß man von geistvollem Dialogisieren reden könnte. Das Menuett (Presto!), wiederum an zweiter Stelle (ein Grund dafür ist nicht einzusehen), ist mit starken Synkopen rhythmisch interessant; im Trio begegnen wir wieder gangartigem Klaviersatz à la Cramer. Die endlich einmal wieder originellen Themen unterscheiden sich vorteilhaft von ihrer Umgebung. Auch das Finale hat einen guten Rondogedanken in Doppeloktaven, der in altklassischer Weise variiert wird. Weniger bemerkenswert ist op. 23 No. 2, dessen Largoeinleitungsgedanke vom $^4/_4$-Takt zum

Allegrothema im $^3/_4$-Takt umgebogen wird. Auch diese Sonate hat ein Menuett als dritten Satz wie op. 23 No. 3, dessen Andante mit seinem Akkordgetrommel nicht zu den geistreichsten langsamen Sätzen gehört. Der dauernde Dur- und Mollwechsel im Finale ist eine Erinnerung an die Süddeutsche Schule. War die erste Sonate dieses Opus, wenn auch nicht formal, so doch, was den Klavierpart betrifft, ein weitatmiger Aufschwung zu subjektiverer Gestaltung, so fällt op. 25 wieder gewaltig zurück in den alten Trott. Die Themen sind süßlich oder nichtssagende Dutzendware.

Dem ersten Trio verhilft ein Allegretto mit Variationen zur Viersätzigkeit. Diesmal hat das Cello keine selbständige Variation, wie ja auch der Titel „avec acc. de V. et de Violoncelle" die bedeutungslose Faktur ankündigt. Die dritte Sonate ist nur zweisätzig.

Auch im letzten, ebenfalls zweisätzigen Klaviertrio op. 66 „pour Flûte et Violoncelle" schwingt sich Wölfl nicht zu bedeutenderem auf. Er kann sich immer noch nicht von absteigenden Mannheimer Akkordthemen trennen. Das Rondothema ist etwas pikanter und wird zur Genüge ausgenützt.

Die Klavierkonzerte[243])

Tomaschek schreibt in seiner Selbstbiographie (a. a. O.): „Als man ihn (Wölfl) fragte, warum er nicht so weitgriffig schreibt, wie er spielt? — gab er zur Antwort: „Was würde die Welt, die mich ohnehin für närrisch hält, erst dazu sagen, wenn ich derart Kompositionen, die für meine langen Finger leicht sind, den gewöhnlichen Menschenhänden anbieten würde!" gewiß eine sehr vernünftige Antwort, die sich jeder Komponiteur hinters Ohr schreiben sollte".

Trifft diese Spielbarkeit „für gewöhnliche Menschenhände" bei Wölfls Klaviersonaten, — Duos und — Trios zu, so bilden doch die Konzerte hierin eine Ausnahme: Sie erfordern, wollen sie flüssig und schön gespielt werden, eine außergewöhnlich behende und umfassende Geläufigkeit. Für die Konzerte hat Wölfl an sich selbst Maß genommen, sie boten ihm bei der Reise von Stadt zu Stadt Gelegenheit seine brillante Virtuosität ins hellste Licht zu setzen. Noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts benutzten junge Pianisten gern die Wölflschen Konzerte, um dem Publikum ihre „große technische Fertigkeit" vorzuführen."[244]) Den höheren Durchschnitt von Technik überschreitet er nur selten! Die Konzerte Hummels z. B. sind bedeutend virtuoser.

Während in der Entwicklung des Klavierkonzerts die norddeutsche Schule von J. S. Bachs Cembalokonzerten ausgehend, das Konzert als Wettstreit zwischen Orchester und Soloinstrument auffaßte,[245]) legt die süddeutsche Schule von J. Chr. Bach über Wagenseil zu Mozart — später Liszt und Chopin führend, das Hauptgewicht auf den Klavierpart. Nach dem einleitenden Tutti hat das Klavier das Wort und wird nur kurz von überleitenden Tuttis unterbrochen und unterstrichen. Zu dieser Gruppe sind auch Wölfls Konzerte zu rechnen, er folgt auch hier Mozarts Spuren.

Bekannt sind 7 sämtlich dreisätzige Konzerte: op. 20, 26, 32, 36 („Le Calme", dessen erster und letzter Satz mit denen des op. 20 identisch sind), 43 (Grand Concert militaire),[246]) 49 („Le Coucou"), ferner ein „Conzerto da camera" ohne Opuszahl.

Das Formschema der ersten Sätze weicht nicht erheblich vom Zeit-Züblichen ab. Wir unterscheiden drei Soli, eingerahmt und verbunden durch 5 Tutti.

Das erste — der Ausdehnung nach größte Tutti, bringt die Themenaufstellung (das zweite Thema auf Tonika oder Dominante) und schließt in der Grundtonart. Der erste Soloteil geht gleich in medias res, beginnt mit dem ersten Thema, dem sich meist eine längere Spielepisode anschließt. Dann folgt bei Wölfl stets ein gesangvolles Zwischenthema (rein klaviermäßig, mit Vorliebe in Moll) und zwar auf der Dominante, das Gelegenheit zu weiterer Spielentfaltung gibt. Erst ein kurzes Tutti muß an das eigentliche zweite Thema erinnern, das dann auch vom Solospieler auf der fünften Stufe gebracht wird. Der erste Soloteil schließt mit Triller auf der Dominante. Nun folgt eine kurze Tuttiüberleitung unter Benutzung der Motive des ersten Themas zur Durchführung, dem zweiten Soloteil. Die Durchführung beschäftigt sich nur in op. 49 mit dem ersten Thema, sonst beginnt sie mit einem eigenen kraftvollen Gedanken und nur kurz und unbestimmt taucht im Verlauf das zweite oder das Zwischenthema auf. Der Regel nach schließt die Durchführung auf der sechsten Stufe. Das dritte Tutti leitet mit Motiven der Durchführung und des ersten Themas, also nicht nur harmonisch, sondern auch melodisch, zum letzten großen Solo, der Reprise über. Die Reprise ist bei Wölfl wörtlich, d. h. sie bringt auch — vom allgemeinen Zeitgebrauch abweichend, das Zwischenthema des ersten Solos wieder. Das zweite Thema kommt dann in der Grundtonart. Ein kurzes Tutti beschließt den ersten Satz.

Der Mittelatz ist bei Wölfl stets ein Andante, teils liedartig, teils rondoartig, teils mit Variationen. Hier finden wir am meisten romantische Anklänge und mehr Betonung des Orchesters als in den ersten Sätzen. Es ist ein dauerndes Wechselspiel zwischen Tutti und Solo, das das Thema in immer neuen Farben und Schattierungen bringt. Uebrigens haben die Mittelsätze nicht, wie sonst üblich, ein Tuttivorspiel, sondern das Klavier beginnt sofort mit dem Thema.

Die Schlußsätze sind Rondos, (deren Formschema bei Besprechung der einzelnen Konzerte dargestellt wird) von ziemlicher Ausdehnung, die Hauptzentren der Brillanz. Die äußere Form mit ihren glänzenden Passagen und raffinierten Spielfiguren vermag nicht über den oft recht dürftigen Inhalt hinwegzutäuschen.

Das erste Konzert op. 20 (Himmel, Kapellmeister des Königs von Preußen, gewidmet „par son ami" Wölfl) beginnt gleich mit einer Mozartreminiszenz: „Nun vergiß leises Flehen" hier in G-Dur. Das Thema ist allerdings sogleich anders weitergeführt, den zweiten Halbsatz haben die Holzbläser, ein Klangeffekt, der ebenfalls von Mozart stammt. Dem zweiten

Thema fehlt die Gegensätzlichkeit: es ist lediglich eine etwas veränderte Wiederholung des ersten Motivs mit einem gesteigerten dynamischen Effekt. Erst das Zwischenthema des Solos trägt wieder eigenen Charakter, es weist durch seinen aufsteigenden (h-moll)-Akkord auf die Mannheimer Schule. Hier schließt sich eine Spielepisode an mit stereotypen Spielfiguren gefüllt. Reichlich vorkommende Terzenläufe lassen wieder auf Einfluß Clementis schließen. Chromatische Sextsprünge mit Oktavvorschlag im schnellen Tempo zeigen deutlich, daß es Wölfl sehr darauf ankam, sich in seinen Konzerten Glanzstücke zu schaffen, mit denen er dem Zeitgeschmack imponieren konnte. Die Durchführung beginnt mit einem eigenen Dolcethema; die höchsten Lagen des Klaviers sind reichlich ausgenützt und an Sechzehntelfiguren und Akkordarpeggien kann sich Wölfl nicht müde spielen. In der Reprise, vom Tutti eingeleitet, steht das Zwischenthema in e-moll, entsprechend der Mollterz des ersten Teiles, sonst ist sie wörtlich. Ein grundsätzlich aesthetischer Fehler dieses Satzes ist die Homogenität des ersten und zweiten Themas, die in Anbetracht der ungewöhnlich ausgedehnten Anlage hätte vermieden werden müssen.[247])

Der zweite Satz ist ein Andante mit Variationen (C-Dur$^2/_4$), dessen besonderer Reiz in dem Dialog zwischen Klavier und Oboen liegt. Die Oboen wiederholen (mit einfacher Klavierbegleitung) jeden Halbsatz des Themas. In der Minorevariation (c-moll) hat die Viola das Wort und erst im Majore spielt das Tutti. Terzenfiguren in beiden Händen und breite Akkordarpeggien überschreiten das gewöhnliche Maß des damaligen Klavierstils.

Zum Rondeau à la Polonaise geben die Hörner Auftakt und Rhythmus. Das Solo setzt mit einem galoppierenden Thema ein, vom Tutti immer wieder zu scharfem Tempo aufgehetzt. Der Satz läßt sich auf Wölfls normale Formel a-b-a-c-a bringen; der Minoreteil ist nur kurz, das Solo spielt mit dem Dur und leitet auch bald dazu über. Die Virtuoseneffekte übertreffen noch die der ersten Sätze: chromatische Läufe beider Hände in Gegenbewegung im Umfang von 5 Oktaven, zerlegte Staccatoakkorde (in Sechzehnteln) bis in die höchsten Lagen. Nach der spannenden Rückkehr des Hauptthemas punktierter Rhythmus (Weber!), ferner gebrochene Akkorde in Gegenbewegung, rechts Oktaven in Sechzehnteltriolen, links Terzen dazu, Sechzehntelsextolen in Gegenbewegung und endlich eine große Steigerung mit Schlußeffekt.

Das zweite Konzert E-Dur op. 26 hat außer Flöte, Hörnern u. Fagotten auch zwei Klarinettenstimmen. Im Aufbau entspricht es durchweg seinem Vorgänger. Das zweite Thema steht diesmal in strengem Gegensatz zum ziemlich nichtssagenden ersten. Das Zwischenthema des Solo ist wieder ein gesangvolles Moll. Auffallend ist, wie wenig bei der Erfindung der Spielepisoden und Spielfiguren auf die Themen Rücksicht genommen wird. Nur schwache Ansätze zu motivischer Durchführung sind zu erkennen. Ein vollgriffiges Thema (Beethoven!) leitet die Durchführung ein, aus Freude am Klang des neuen Hammerklaviers entstanden. Eine Spezialität Wölfls ist

es, das zweite Thema in der linken Hand mit Trillern der Rechten begleiten zu lassen.

Eine besondere Feinheit des Andantes, die von Streichertremolo begleitete, oft wiederholte Vorhaltfigur des Klaviers wird von den Holzbläsern zum Klaviertremolo übernommen. Das Stück endet auch mit diesem Effekt: das Solo tremoliert den vollen A-Dur-Akkord von A bis e' pp.

Das Finale Allegro ($^6/_8$) hat die auf Ph. E. Bach zurückgehende Form a-b-a-b-a.[248]) Das erste Thema spiegelt sich im zweiten, leicht motivisch vorbereitet; bei der erdrückenden Länge des Ganzen wieder ein Mangel. Das Solo „improvisiert" mit dem Thema bis in die höchsten Lagen. Neue Figuren kommen nicht vor, Albertibässe und Tonleiterpassagen wollen kein Ende nehmen.

Das Dritte Konzert F-Dur op. 32 (seinem Freund Cramer gewidmet) beginnt mit einem dynamisch und melodisch echt mannheimischen Thema. Bei dem geschickt instrumentierten zweiten Thema glaubt man Mozart zu hören. Das Zwischenthema ist — rein akkordlich — sehr anspruchslos. Der ganze Satz erscheint eher noch langweiliger als die der beiden ersten Konzerte.

Auch das Andante bringt keine Abwechslung.

Die sechs Variationen des Presto-Finale sind von jedesmaliger Wiederholung des Themas durch das Tutti umrahmt — zweifellos eine Erinnerung an die französische Rondoform, nach Engel (a. a. O.) auch als Erholungspause für den Solisten beabsichtigt. Die Variationen bieten wieder gute Gelegenheit, ein behendes und treffsicheres Spiel vorzuführen. Nach Sechzehntelakkordarpeggien mit Ueberschlagen der linken Hand und in Sechzehntelfiguren zerlegten Akkorden mit großer Spannweite in höchster Lage (vgl. Liszt Campanella!) bringt die sechste Variation noch mehr Steigerung durch leichte Veränderung des Themas im $^3/_8$-Takt. Nach eingeschalteter Kadenz endet der Satz mit niederrauschenden Akkorden.[249])

Beim vierten Konzert op. 36 „Le Calme" ist lediglich der den Namen gebende Mittelsatz (E-Dur) neu. Die Ecksätze stammen aus dem ersten Konzert. Die wohlgebaute achttaktige Melodie erreicht die Wirkung zufriedener Ruhe durch sofortiges in den Grundton Gleiten; die nächsten 4 Takte führen zur Dominante, das Tutti wiederholt die Phrase. Dann folgt der zweite zur Tonika zurückführende Halbsatz. Ein kurzes Seitenthema sorgt für ein wenig Unruhe, um das wiedereintretende Hauptthema wirkungsvoll herauszuheben. Diesmal haben die Holzbläser das Wort, das Klavier begleitet in Zweiunddreißigstelfiguren, nur die rechte Hand spielt den ersten Teil der Melodie mit. In Melodie, Klaviersatz, Aufbau haben wir ein vollkommenes Abbild des Mittelsatzes von Beethovens op. 13 vor uns.

Das fünfte „Grand Concerto militaire" C-Dur op. 43 hat seinen Namen offenbar vom letzten Satz, der nach einem reich verschnörkelten Andante mit Paukenrhythmus pp einsetzt. Daß in jener Zeit fast jeder Komponist Militär- und Schlachtstücke geschrieben hat, ist auf die kriegerischen Zeiten zurückzuführen.[202])

Das vorausgehende Andante schließt auf der fünften Stufe (H-Dur), das Rondo beginnt in C-Dur, ein überraschender Uebergang. Schering[250]) will das Rondo als Herannahen und Abziehen einer Musikkapelle auslegen. Dies ist insofern richtig, als die ersten Takte pp und der Schluß „un poco più lento" bezeichnet sind, bei der großen Ausdehnung des Stückes ist eine einzige Steigerung pp - ff - pp natürlich nicht durchzuführen. Die Form ist ziemlich erweitert: a-b-c-b-a-b-c-a-b-a, verwandt mit A-B-A-B-A, wenn man das zweitletzte a der Kürze wegen als Einschiebsel betrachtet. Am Schluß hat das Solo eine glanzvolle, echt klaviermäßig empfundene Stelle.

Auch das sechste Konzert op. 49 trägt eine Ueberschrift: „Le Coucou" und fällt damit in eine große Reihe von Kuckucksstücken, die sich von der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts an verfolgen läßt.[251]) „So produzierte schon 1540 Lemlin sein Kuckuckslied. 1589 Lechner und Eccart Kuckuckslieder, 1618/19 Stephan „Der Kuckuck auf dem Zaune saß". Von der großen Beliebtheit der Kuckuckslieder in England zeugt u. a. das Frühlingslied in Shakespeares „Liebesleid und Lust" (V, 1). Diese Gebilde gehen auch auf die Instrumentalmusik über, so hat Frescobaldi ein Capriccio sopra cucu, Ucellini 1642, Walther 1694, Vivaldi Konzert op. VIII, 2, selbst J. S. Bach schrieb eine lustige Fuge (Schlußsatz der D-Dur-Sonate Ges. Ausg. Bd. 36 S. 19—25) mit Thema all' Imitatio Gallina Cucia, in der der Kuckuck als Gegenstimme zum Gegacker der Henne erscheint. Noch Marpurg hat sich mit einem Klavierstück „Der Kuckuck" diesen erlauchten Vorläufern angeschlossen. . . . Auf den älteren Orgeln figuriert der Kuckucksruf bekanntlich sogar als eigenes Register. . . Verschiedene andere Beispiele (Rameau, Grétry, Gluck, Hiller, Schulz) haben Trappert[252]) und Wölfflin[253]) angeführt. Sie ließen sich wiederum aus Oper, Oratorium, Kantate, Lied, Melodram usw. bis in Beethovens Zeit beliebig vermehren."

Dieses sechste Konzert Wölfls zeigt einen anderen Aufbau des ersten Satzes: Auf eine kurze pp-Einleitung der Streicher (synkopiert), die sich bis ff (D-Dur) steigert, folgt ein lustiges Flötenthema mit pizz. der Streicher, nach 8 Takten schon das zweite Thema in den Oboen. Die erste Solopartie beginnt nicht mit dem Thema, sondern präludiert vorher mit D-Dur-Tonleiter und Arpeggien. Auch gibt es kein Zwischenthema; das zweite Thema wird mit Durchgangsnoten geschmückt. Die kurze Durchführung beschäftigt sich mit dem ersten Thema, das Tutti leitet mit den Einleitungssynkopen in die Reprise.

Dem Andantethema sieht man die Wiener Herkunft an. Wieder häufiger Tutti- und Solowechsel.

Die Form des Rondos (a-b-a-c-b) schließt ausnahmsweise nicht mit dem Hauptthema. Der Kuckucksruf ist natürlich zur Themenbildung geschickt ausgenutzt. Das Tutti wird namentlich zu hübschen Echowirkungen stark herangezogen. Die Rhythmik des zweiten Themas ist Clementischer Herkunft (vgl. dessen op. 10 No. 1). Der zweite Abschnitt gibt mit Ueberschlagen der linken Hand (Kuckucksruf im Baß und Diskant) und weiten Griffen der Technik Raum. Das dritte Thema (c-moll) erscheint in der

Subdominante und enthält wieder den Kuckucksruf. Weitgriffige Passagen und nachschlagende Oktaven schließen ab.

Im Ganzen unterscheidet sich dieses Opus vorteilhaft von seinen Vorgängern durch Kürze, aktivere Beteiligung des Orchesters und sinnvolle Anwendung von Virtuoseneffekten.

Das siebente und letzte Klavierkonzert Wölfls, ein „Concerto da Camera pour le Pianoforte avec acc. de deux Violons, Flûte, Alto et Violoncelle" (Es-Dur ohne Opuszahl) ist in anspruchsloserem Kammerstil gehalten. Nach Verzicht auf das übliche Zwischenthema setzt die Durchführung mit einer mächtigen g-moll-Akkordwelle ein, der nach einer rethorischen Kadenz ein neuer weinerlicher Gedanke folgt, um den Themenmangel auszugleichen, der durch Aehnlichkeit der beiden ersten Themen entstand. Nach kurzer Durchführung und Reprise folgt eine Romanze, die mit dem Dominantseptakkord auf B zum Rondo überleitet. Hier kommt der punktierte Rhythmus wieder häufig zum Wort; Spieluhrenartig sind die höchsten Lagen ausgenützt. Mit tollen Triolenpassagen und einem Triller in beiden Händen verabschiedet sich Wölfl.

Zum Schluß geben wir nocheinmal dem oben genannten Rezensenten das Wort: Er schreibt in der Besprechung des dritten Konzertes — und man kann diesen Abschnitt gut auf alle sieben Konzerte beziehen —: „Wölfl machte sich zum Hauptzweck, den Virtuosen vielfache Gelegenheit zu geben, sich in seiner Kunst und Geschicklichkeit von vielen Seiten, und immer hervorstechend, vorteilhaft, glänzend zu zeigen. Diesem Zwecke hat W. alles andere untergeordnet — sich selbst, als Komponisten, das Zugmittel einer ausgekünstelten Instrumentierung, das Band einer gelehrigen Ausarbeitung etc. Hiermit soll aber durchaus nicht gesagt seyn, daß nun die Komposition an sich unbedeutend, daß die kunstgemäßere Ausführung, daß die angenehme, effektvolle Instrumentierung geradezu vernachlässigt seyen: Nein, es ist auch das da, aber wie gesagt in kleinerem Maße und jenem Zwecke untergeordnet, sodaß also dies Werk recht eigentlich ein sehr schätzbares Virtuosenkonzert genannt werden kann."

SCHLUSSWORT

Vielleicht derselbe Referent dieser wichtigsten Fachzeitschrift der nachklassischen Epoche hat die schwächste Seite Wölfls klar erkannt, wenn er über die Sonaten op. 27 im November 1808 (XI, 126) schreibt: „Etwas ungleich gearbeitet scheinen sie jedoch; und mag das, da es sich fast in allen Werken dieses Komponisten, auch den sonst vorzüglichen, findet, zu dem Wunsche berechtigten, daß er sich selbst zu noch mehr Beharrlichkeit, Ausdauer — zu dem, was die gemeine Sprache Sitzefleisch nennet — nöthigen möchte. Dann würde er gewiß Werke liefern, wie sie kaum einige der jetzt schreibenden Klavierspieler hervorbringen können; und das Publikum, das sich so entschieden für Wölfls Kompositionen erklärt hat, würde diese Begünstigung dann auch von allen Seiten gerechtfertigt sehen." —

Diese Erwartungen hat Wölfl niemals erfüllt. Aus dem frischen Salzburger, der mit eigenen, oft sehr hübschen Einfällen ganz Mozarts Spuren folgt, wird durch die veräußerlichenden Wirkungen der Virtuosität und durch Einflüsse der Pariser Umgebung bald der ausgeschriebene, frostig glatte Routinier der späteren Jahre. Der reizende Rokokocharakter der Frühwerke, in denen die echte Musikalität Wölfls am deutlichsten in Erscheinung tritt, verflacht in demselben Maße, in dem der Virtuose, der liebenswürdige Gesellschafter sich und seinem Publikum Konzessionen macht. Schreibt er doch selbst im Juni 1805 aus London an Härtel: „Meine Werke finden nun, seit ich hier bin, erstaunlichen Abgang, und ich bekomme bereits 60 Guineen für 3 Sonaten; *dabey aber muß ich sehr leicht und wirklich manchmal sehr gemein schreiben.* Soviel zur Nachricht, wenn es allenfalls einem Ihrer Rezensenten einfallen sollte, sich über eines meiner hier herauskommenden Werke lustig machen zu wollen. Sie glauben nicht, wie hier noch die Musik zurück ist, und wie man sich zurückhalten muß, um so seichte Kompositionen hervorbringen zu können, die hier erschrecklichen Abgang finden." Der Höhepunkt seines Ruhmes war der Sieg des Technikers über Beethoven in Wien am Ende des 18. Jahrhunderts. Seine brillanten Werke sind es auch, die am meisten Beachtung und Bewunderung erwarben, die aber mit ihm selbst meteorgleich von der Bildfläche verschwanden, als eine neue Zeit mit neuer Virtuosität das Werk der Nachklassiker übertrumpfte. Nicht zuletzt ist es der Mangel an sittlicher Festigkeit, der die Entwicklung Wölflschen Schaffens zu Höherem unterbunden hat.

Daß Wölfl neben der virtuosen Bedeutung, die ihm als Mittelmann zwischen Mozart, Clementi und Weber, Liszt zugesprochen werden muß, in

seinen Werken auch bedeutende Anfänge der Romantik aufzuweisen hat, haben unsere Untersuchungen ergeben. Der Vergleich jedoch mit Beethoven erhellt von neuem die Distanz dieses Einsamen zu seiner Umwelt, eine innere Distanz auch zu Männern, die ihm einst als „ebenbürtige" Rivalen zur Seite standen.

ANMERKUNGEN

[1]) Vgl. Vorrede zu DTB. IX,2 (Leopold Mozart) von Max Seiffert. [2]) Vgl. Koch-Sternfeld „Des Erzstiftes Salzburg letzte 30 Jahre" Ztschr. f. Bayern 1. Heft München 1816 S. 49 u. 312. [3]) Burney, 3. Bd. seiner Reisebeschreibungen S. 260 ff. [4]) Vgl. Dr. Constantin Schneider „Salzburger Musikgeschichte" in den Salzburger Museumsblättern und Max Seiffert, a. a. O. [5]) Vgl. Johann Peregrinus „Geschichte der Salzburger Domsingerknaben oder schlechthin des Kapellhauses" Salzburg 1889. [6])Reisen durch Oberdeutschland, in Briefen an seinen vertrauten Freund, 2. Bd. Passau 1805 9. Brief. [7]) Nach Angaben von Prof. Sandberger. [8]) Wien, Leipzig, München 1924. [9]) A. a. O. S. 94 f. [10]) Briefe der Familie Mozart, Gesamtausgabe von Schiedermayer 4. Bd. S. 296/97. [11]) Kutscher erwähnt selbst S. 99: „Man führte Singspiele und Opern auf, welsche und deutsche, Cimarosa und Mozart, dessen „Entführung" allein 1784 7 oder 8 Mal gegeben wurde." [12]) „Emanuel Schikaneder" von Egon v. Kamorzynski S. 7. [13]) Briefe I,52 f.; vgl. auch III,333. [14]) Auch Koch-Sternfeld schreibt (a. a. O. S. 317 f.): „Die Musik hielt nicht sowohl der Fürst fest, der sie schlecht bezahlte, als die Umgebung des Hofes und das behagliche (!) Leben in Salzburg." Darin liegt zwar an sich schon ein Widerspruch und auch der Bericht Burneys (a. a. O.) steht im Widerspruch dazu: „Der Erzbischof Fürst von Salzburg verwendet Summen auf die Musik und hält eine Kapelle von 100 Personen an Sängern und Instrumentalisten." [15]) Koch-Sternfeld, a. a. O. [16]) Landesregierungsarchiv Salzburg, Hofkammerakten 1770 D. Schreiber war damals ein mittlerer Beamter. [17]) In allen Zeugnissen wird er cand. iur genannt. In einem Gutachten vom 10. Oktober 1769 heißt es: „rumlich absolvierten studio iuridico". [18]) Domakten. [19]) Hofkammerprotokolle (a. a. O.) 1769 S. 1076. [20]) Getraut wurden sie in der Kirche „bey unserer lieben Frauen in Bergl" um $^1/_2$7 Uhr früh und unternahmen dann eine Wallfahrt nach Maria Plain, einem etwa $^3/_4$ Stunden von Salzburg gelegenen beliebten Wallfahrtsort (H. A. 1770 D, Ansuchen um Heiratskonsens). [21]) H. A. 1770 D, Dekret vom 16. Januar. [22]) Als solcher hatte er Lebensmittel- und Alkoholsteuern einzutreiben. Anstellungsdekret vom 4. 8. 1772, Hofumgeltamt 1772 B. Ein Glaubensbekenntnis und Eidesverpflichtung Wölfls befindet sich im Regierungsarchiv, Hofkammeriuramente 111 A. [23]) „Extrakt aus der Leutbeschreibung de anno 1773" Geheimes Archiv (Hofangestellte) XXVII,21. Kayviertl, Beschreibung No. 105. [24]) „... da er in dem Klosterhause nahe am Freythofe wohnte." (Mitteilungen der Gesellschaft f. Salzburger Landes-

kunde III, 1913). [25]) Dommatrikel von diesem Tage: „M 11 Uhr mane natus est, eodem die hora 6 vespere baptizatus est Josephus, Johannes, Bapt. filius legitimus. Nobilis Dominus Paulus Wölfl, hochfürstl. Umgelter et Elisabeth Theresia Preysing coniuges; Patrinus Praenobilis Dominus Johannes Josephus Strobl, Truchseß und Stadtrichter in Laufen; Minister Leopoldus Lambrecht, capellanus civilis." Im Totenbuch des Doms 1748 bis 1819 S. 410 annus 1771,11. I. ist folg. Eintrag: „Proles in necessitate ab obstetrice bapt. filius legit. D. Joh. Pauli Wölfl, Hofreithmeistereyrevisorius. Aetatis nullius. Ad S. Sebastiano. [26]) Mozarteumsbibliothek Sign. 688.[27]) Am 10. II. 1786 Sign. 689: „Der Verwalter ist mit dem Sepperl gestern mit dem Postwagen kommen, brachte mir beygeschlossene Briefe. Der Brief von Marchand . . .". Die Reise nach München dauerte also ca. 10 Tage. [28]) Am 20. Oktober 1785 Sign. 667. Mozart spricht von einem Herrn Dahler, der „täglich zum Verwalter ins Fressen, Saufen und Schmarozen kam, davon wir selbst Zeugen sind . . ." und am 17. März 1786 Sign. 693 „. . . Gestern sind wir um zwei Uhr zum Verwalter hinausgegangen . . .". [29]) Briefe III,341. [30]) Vgl. zum Folgenden Johann Peregrinus „Geschichte der Salzburger Domsängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses", Salzburg 1889 (auch in den Mitt. d. Ges. f. Salzb. Landeskunde XXVIII und XXIX). [31]) Studienbibliothek, Universitätsmatrikel von 1741—1810 fol. 225 Annus 1785. In I. Grammatices Nob. Josephus Woelfl, Salzburg. [32]) Peregrinus, a. a. O. S. 177 ff. [33]) Sign. 640. [34]) Vgl. Kutscher, a. a. O. S. 95 f. [35]) Karl O. Wagner, „Das Salzburger Hoftheater", i. d. Mitt. d. Ges. f. Salzb. Landeskunde L,310. [36]) Sign. 668. [37]) Wahrscheinlich ist gemeint, daß L. Mozart von dem Honorar gerade den halbjährigen Hauszins bezahlen konnte. [38]) Sign. 741 a. [39]) Sign. 744. „Ich habe eben dem Verwalter-Sepperl Lektion gegeben." [40]) Vgl. Mozartbriefe, Ges. Ausg. [41]) 14. Dezember 1786. Sign. 729. [42]) Briefe IV,44, vgl. auch III,310. [43]) Briefe IV,81. [44]) Seiffert, a. a. O. S. XVII f. [45]) Brief an Breitkopf in Leipzig (Bd. IV,290) Salzburg 29. März 1782: „. . . unterdessen habe ich eine Unterhaltung mit 2 schülern dem 12jährigen Sohne und dem 14 jährigen Töchterchen des Hr. Marchand Theaterdirektors in München, die bey mir in der Erziehung sind, und ich Hoffnung habe, aus dem Knaben einen großen Violin- und Klavierspieler, und aus dem Mädchen eine gute Sängerin und vortreffliche Klavierspielerin zu bilden." [46]) Bd. IV,34, 41 u. 48. [47]) Unveröffentlicht, Sign. 727. [48]) „Die Dorfdeputierten" wurden von E. W. Wolf 1776 in Wien, von Teyber 1785 in Wien, von Schubauer 1786 in München, von Christian Ludwig Dieter 1788 in Stuttgart aufgeführt. Es kann sich also wohl nur um Wolf oder Teyber handeln. [49]) Unveröffentlicht, Sign. 694. [50]) Unveröffentlicht, Sign. 728. [51]) Bd. II,313 und 315. [52]) Mémoires de M. O. sur la Pologne et les Polonais 1826—27, 4 Bde. [53]) Biographie universelle des musiciens. [54]) Tepper de Ferguson, der spätere kaiserliche Hofkapellmeister zu Petersburg. Vgl. über ihn in Gerbers Lexikon der Tonkünstler. [55]) Es ist die dritte polnische Teilung. [56]) Pichler Lexikon Salzburgischer Tonkünstler, Salzburg. [57]) Vgl. über die Stadt

und Gesellschaft Wien die beiden Beiträge im „Wiener Beethovenbuch", hrsg. v. Alfred Orel, Wien 1921. [58]) Für das Kärntner Thortheater. Laut „K. K. Hof-Theatral-Direktions-Rechnung" über das Theatraljahr 1796/97 (S. 88/89 No. 211) wurden „dem Wölfl vor Komponierung der Musik zur Opera: Das Milchmädchen fl. 112.30 ausbezahlt". Eine möglicherweise vorhanden gewesene Korrespondenz Wölfls mit der Hoftheaterintendanz ist in den nur ganz fragmentarisch überlieferten Akten dieser Hofstelle leider nicht enthalten. [59]) Rosenbaums (Verwalter bei Esterhazy) Tagebuch, Eintrag am 1. Juli 1798. [60]) Vgl. Briefe II,229; Mozart spricht von dem Baron Wetzlar, bei dem er wohnt (II,211), als seinem wahren, guten Freund. Auch Fr. Xaver Kleinheinz verkehrte später in diesem Haus, er widmet der Baronin von Wetzlar sein op. 4, XII Variationen. Vgl. über ihn Sandberger, Beethovenaufsätze S. 233, f. [61]) Am 26. 9. 99 (Brief an Härtel) ist die Adresse von Wölfls Frau (s. u.): Madame Therese Woelfl née Klemm, im Starenbergsch. Hause auf Der Wieden No. 28. [62]) Tomascheks Selbstbiographie, Jahrb. Libussa, Prag 1845 S. 379 ff. [63]) Tomaschek, a. a. O. S. 379 ff. [64]) Vgl. Th. Frimmel, Blätter f. Gemäldekunde, Wien 1904 Heft 7 S. 129 f. [65]) A. a. O. 1798. [66]) Autograph in der Preuß. Staatsbibliothek Berlin. [67]) „Beethovens Studien", Leipzig 1853, Anhang S. 5 ff. [68]) Vgl. auch den Artikel Frimmels in der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung" 12. Jahrgg. 1911 S. 87 f „Beethovens Wettkämpfe mit Wölfl". Dort findet sich eine genaue Angabe des heute noch stehenden Hauses: es ist das am Osteingang des Schönbrunner Parks gelegene Schlößchen, mit der Aufschrift XAIPE, früher No. 46, später No. 18 in der Neuried oberhalb des Steuerer Mühl Fahrwegs. [69]) Vgl. Brief an Härtel in Leipzig September 1812. [70]) Vgl. Frimmel, Beethovenstudien II,240 f. [71]) Wegeler-Ries, „Notizen" S. 81. [72]) Brief an Eleonore v. Breuning, Nov. 1793. [73]) A. M. Z. I,524 f. [74]) Veröffentlicht in „Le Monde Musical" v. 30. Okt. 1908 „La Maison Pleyel". S. 9. [75]) Vgl. Sandberger, Beethovenkolleg. [76]) Vgl. Anhang A, Verzeichnis der Instrumentalwerke. [77]) Daß Wölfl von E. A. Förster Unterricht gehabt haben soll, wie der Biograph Försters, Nescho Saltscheff (München 1911) behauptet, ist ein Irrtum; er geht auf falsche Auslegung eines Satzes in Riemanns Geschichte der Musik seit Beethoven S. 113 zurück. [78]) Brief an Härtel vom 28. 8. 99 aus Hamburg. [79]) I,444. [80]) Tomaschek, a. a. O., S. 377. [81]) A. a. O., S. 379. [82]) Da das erste Konzert Wölfls op. 20 frühestens 1801 entstanden sein kann (es ist in Paris gedruckt und Himmel, den er 1801 in Berlin kennen lernte, gewidmet), dürfte es sich um ein unveröffentlichtes Werk handeln. [83]) A. a. O. S. 380. [84]) A. a. O., S. 374. [85]) A. a. O., S. 378. [86]) A. a. O., S, 393. [87]) A. a. O. S. 381. [88]) A. M. Z. I,479/80. [89]) Der erste erhaltene Brief an H. Härtel datiert vom 19. 3. 99 aus Prag. Härtel hatte Wölfl das Amt eines Korrespondenten für Wien für die A. M. Z. angetragen. Wölfl mußte es ausschlagen, „da ich aber auf einer musikalischen Reise begriffen bin — will aber bey meiner Zurückkunft den Augenblick diesem Geschäft mich widmen." Er verspricht aber, von unterwegs zu berichten. [90]) Vgl. Dörffel, „Geschichte

der Gewandhauskonzerte", Leipzig 1884. [91]) Wahrscheinlich also das Militärkonzert. [92]) Dörffel, a. a. O., S. 40. [93]) Wohl die Militärsinfonie. [94]) Brief an Härtel vom 6. 5. 99: „... man hat mich beredet, Konzert zu geben und ich probiere es auch." Er profitierte dabei nur einige 40 Thaler (Brief vom 11. 5. 99). [95]) A. a. O., S. 47. [96]) I,560. [97]) Vgl. Briefe an Härtel vom 28. 4. 99 und 6. 5. 99. [98]) Brief an Härtel vom 10. 6. 99. [99]) A. M. Z. II,408/10. [100]) A. M. Z. I,764. [101]) A. M. Z. II,31. [102]) Brief an Härtel vom 22. 10. 99. [103]) Vgl. Sittard, Hamburger Musik und Konzertwesen, Leipzig 1890, S. 82 ff. [104]) A. M. Z. II,622. [105]) Briefe aus diesen Städten an Härtel vom 17. 3, 23. 3. und 27. 3. 1800. [106]) Dörffel a. a. O., S. 253. - Konzert im Saale des „Ranstädtischen Schießgrabens" 21. X. 1800, da das Gewandhaus für Extrakonzerte nicht mehr zur Verfügung stand. [107]) Vgl. G. Münzer, Konzertgeschichte Breslaus, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. 6. 1890, S. 211. [108]) Briefe an Härtel vom 6. 6., 17. 7. und 18. 8 1800. [109]) A. M. Z. III,237 ff. [110]) Unbekannt. [111]) Beethovenaufsätze, München 1924, S. 154 ff. [112]) A. a. O., S. 194. [113]) Tomaschek (a. a. O., S. 389) gibt das Programm eines Vogler-Konzertes auf dem Orchestrion wieder. Darin ist die letzte Nummer: „Die Hirtenwonne, vom Donnerwetter unterbrochen. Eine musikalische Malerei. Man hört einen Schäfergesang, indessen nähert sich allmählig ein Gewitter, der Donner fängt an zu rollen, das Wetter geht vorüber, und die Freude der Schäfer fängt von neuem an." Vgl. auch A. M. Z. IV,509. [114]) Sandberger, a. a. O., S. 170. [115]) Tomaschek, a. a. O., S. 377. Auch John Field hat sein Gewitterstück. Sein fünftes Konzert in C-Dur heißt „L'incendie par l'orage". [116]) Vgl. Seiffert, DTB. IX,2 S. XXX. [117]) Seiffert, a. a. O., S. XXXIV. [118]) Sandberger, a. a. O., S. 181 f. [119]) A. M. Z. III,238. [120]) Vgl. J. J. Engels Reden. Aesthetische Versuche, 3. verb. Aufl., Reutlingen 1803, S. 241/42, und Sandberger, a. a. O., S. 203. [121]) Kassel 1860 I,234/35. [122]) Pianist 1788 bis 1866, Schüler von André, später in Frankfurt. Vgl. Leben und Wirken von Dr. Aloys Schmitt" von H. Henkel, Frankfurt a. M. 1873. [123]) Vgl. L. Odendahl „Fr. H. Himmel, Bemerkungen z. Gesch. d. Berliner Oper" Diss. Bonn 1917, S. 33. [124]) Brief an Härtel vom 28. 3 1801. [125]) A. M. Z. III,834. [126]) Vgl. „J. L. Dussek, s. Sonaten und s. Konzerte" Münch. Diss. (v. Leo Schiffer 1914). [127]) A. M. Z. III,610. [128]) Vgl. Elisabeth Wintzer „Prinz Louis Ferdinand von Preußen", S. 31 f.; vgl. auch Otto Tschirch: „Pr. Louis Ferd. v. Preuß. als Musiker" im Hohenzollernjahrbuch 1906 (nicht 1916, wie Aber angibt). Ges. Ausg. s. Werke durch Kretschmar bei Breitkopf und Härtel, Leipzig. [129]) „Dédiées à Mrs. le Prince August de Hohenlohe-Ingelfingen". Es ist Fürst Friedrich August Karl von Hohenlohe-Ingelfingen 1784—1853, der 1806 die Regierung der Württembergischen Besitzungen in der Residenz Oehringen übernahm. Wölfl war vermutlich auf der Besitzung in Schlesien, Schlawentzitz eingeladen. Vgl. Gothaischer genealogischer Hofkalender 1840, S. 101 und Stammtafel des Hauses Hohenlohe 1883. [130]) Am 22. 9. 1800 schreibt Wölfl an Härtel: „Ich habe ein ganz funkelnagelneues Klavierkonzert bey mir, dessen Passa-

gen der Teufel in der höllischen Hofküche ausgekocht hat." Da op. 20 das erste bekannte Klavierkonzert ist, könnte man annehmen, daß es sich um dieses handelt. Sicheres ließ sich nicht nachweisen, da das erwähnte Konzert auch ungedruckt geblieben sein kann. [131]) A. M. Z. V,115. [132]) A.M.Z. IV,73 und Brief an Härtel vom 26. 9. 1801. [133]) Leopold Mozart schreibt an seinen Sohn am 12. 2. 1778: „Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talente durch die ganze Welt, da behandelt der Adl Leute von Genie mit der größten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit — da siehet man eine schöne Lebensarth, die ganz erstaunlich absticht gegen der Grobheit unserer Teutschen Cavaliers und Damen, und da machst Du dich in französischer sprache vest. (Bd. III,359). [134]) A. M. Z. VII,304. Vgl. auch Gustave Chouquet, Histoire de la musique dramatique en France depuis ces origines jusqu'à nos jours, Paris 1873, S. 177 ff. und Michel Brenet Les Concerts en France sours l'ancien régime, Paris 1900. [135]) Vgl. A. M. Z. IV,157 und Brief an Härtel vom 4. 11. 1801. [136]) Vgl. Abert, a. a. O. II,838. Wölfl nennt Lachnits Werk eine Kastration! [137]) A. M. Z. IV,573. [138]) A. M. Z. V,791 f. [139]) A. M. Z. IV,324. [140]) Journal de Paris v. 5. und 12. Februar 1802, S. 824 und 866. Daselbst steht auch das Programm: Premier partie: Sinfonie de Wölfl; Concerto sur le Pianoforte composé et exécuté par Wölfl; Air de Cimarosa, chantée par Madame Pérault; Concerto sur la flûte c. et e. par M. Pérault; Variations c. et e. par M. Wölfl/Deucième partie: Sinfonie d Haydn; Rondeau de Paesiello, chanté par Mme. Pérault; Concerto sur le Violon, c. et e. par Blasius; M. Wölfl improvisera zur le piano. — Eine Kritik bringt das Blatt nicht, Konzert- und sonstige musikalische Nachrichten sind überhaupt spärlich. Einige Ankündigungen von Harfen-, Klarinetten-, und Guitarrenstückchen sind der Hauptbestandteil und beleuchten zusammen mit spaltenlangen Theaterberichten in jeder Nummer den Lokalgeschmack. Auch das Journal Général de la Littérature de France gibt ein umfassendes Zeitbild durch seine Anzeigen. So ist die Zahl der angekündigten Guitarrenmusik (mit Flöte und Klarinette von Doisy besonders auffallend (in Année 1802). Im 4. Année S. 53 sind auf einer einzigen Seite allein 3 Bearbeitungen von Haydns Schöpfung angekündigt. (Für Piano von Desrieux; für Streichquintett von Wranitzky; für Piano v. Steibelt). [141]) Zeitung für die elegante Welt. [142]) A. M. Z. IV,156 und „Breitkopfs Nachrichten" vom 2. September 1925 (Heft 14). Die Anekdote steht in einem Brief vom 4. November 1801 an Härtel, „seinen Freund und Verleger." [143]) A. M. Z. VII,142. [144]) A. M. Z. VI,478. [145]) A. M. Z. VII,423. [146]) Lexikon der Tonkunst. [147]) A. a. O. [148]) Vgl. Briefe Napoleons I. an Josephine, übersetzt von Bieberstein Lpzg. 1901 und Joseph Turquan „Die Kaiserin Josephine" Lpzg. Schmidt und Günther. [149]) Biographie universelle. [150]) In der Tat konzertierte Wölfl in einer Reihe belgischer und holländischer Städte (Amsterdam, Brüssel, Dünkirchen, Gent und Lille) bei einem ersten Versuch nach London zu kommen, der aber der kriegerischer Aussichten wegen (1803) nicht zur Durchführung kam (Brief an Härtel vom 5. 3. 1803). [151]) A. M. Z. IV,781. [152]) A. M. Z. V,865.

[153]) Dictionary of Music. [154]) Vgl. A. M. Z. VII,422. [155]) Bestimmte Nachweise ließen sich nicht erbringen. [156]) Quellenlexikon. [157]) A. M. Z. VII,756 und III,281. [158]) Brief an Härtel vom 28. 6. 1805. [159]) Vgl. darüber Pohl, „Haydn und Mozart in London", Wien 1867. Thea Schlesinger, „Die Klaviersonaten I. B. Cramers", München. Diss. 1925. [160]) Vgl. Max Unger, „Clementis Leben", Langensalza 1913/14. [161]) Vgl. K. Weigel, „E. A. Förster", S. d. I. M. G. 6. Jahrgg. S. 284. [162]) Vgl. History of the Philharmonic Society of London 1813 bis 1912 by Myles, Birket Foster, London 1912. [163]) Näheres s. Anhang A. [164]) Morning Chronicle 27. V. 1805. Das Konzert ist noch nicht gedruckt, also wahrscheinlich das dritte Opus 32. Vgl. Grove, a. a. O., 5. Bd. S. 549 ff. [166]) Times, 16. Mai 1812. [167]) Vgl. A. M. Z. VI,402. [168]) A. M. Z. XVIII,291 und 762. [169]) History of the Ph. S.... a. a. O. [170]) A. M. Z. XXI,754. [171]) A. M, Z, XVIII,453, Ebenso 1814 in Stockholm. [172]) A. M. Z. XVIII,280. [173]) A. M. Z. XVI,877. [174]) Vgl. Weitzmann-Seiffert „Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur", Lpzg. 1899; Emanuel Faisst „Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate", Cäciliana 25. und 26. Bd., Neudruck im Neuen Beeth.-Jahrb. 1925, I; I. S. Shedlock „Die Klaviersonate" übers. v. Stieglitz, Berl. 1897; Otto Klauwell „Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart", Köln 1899; Sandberger „Ueber die ältere italienische Klaviermusik" Ges. Aufs. I. Bd. München 1921; Sandberger, Vorrede zum Abaco-Band der DTB. I,1. Mennicke, Hasse u. die Brüder Graun. Lpzg. 1906; Abert, Mozartbiographie. Kleinere Umrisse in zahlreichen Dissertationen, u. a.: Leo Schiffer „Dussek" München Diss. 1914; Walter Georgii „C. M. v. Weber als Klavierkomponist" Diss. Leipzig 1914; in neuerer Zeit: Thea Schlesinger „I. B. Cramers Klaviersonaten" Münch. Diss. 1925. [175]) Württemberger Sonaten; vgl. Shedlock, a. a. O., S. 62 f. [176]) Vgl. Ph. E. Bachs Sonaten für Kenner und Liebhaber. [177]) Vgl. Thayer a. a. O., II, S. 245 f. [178]) Vgl. Dussek c-moll-Sonate op. 35 No. 3 und Schiffer, a. a. O., S. 55. [179]) Bei dieser Fülle von Themen und Motiven und der großen Ausdehnung der Exposition wäre eine Wiederholung auch widersinnig. [180]) Vgl. DDT., XXXIX. [181]) Vgl. dazu Abert a. a. O., I,13 f. und Lucian Kamienski „Mannheim und Italien" in S. d. I. M. G. 10. (1908/9). [182]) Vgl. die ausführliche Arbeit von Chrzanowski „Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert, Dissertation Leipzig 1911. [183]) Riemann Grosse Kompositionslehre, II, S. 122, Berl. 1902. [184]) Der Mittelsatz fehlt in den mir zugänglichen Drucken (von André), d. h. S. 17 ist ein leeres Blatt, S. 18 beginnt der Schlußsatz; es handelt sich wohl um ein Druckversehen. [185]) Vgl. Abert, a. a. O., I., S. 84. [186]) Z. B. DTB. IX,2, S. 4. [187]) Das erste Thema von op. 3 No. 3 hat eine gewisse Familienähnlichkeit mit Beethovens op. 49 No. 1 (ebenfalls g-moll). Vielleicht haben beide gemeinsamen Ursprung. [188]) S. Tomaschek, a. a. O., S. 377 ff. [189]) In einem Briefe an Härtel vom 19. 8. 1803 als Neuestes erwähnt; Grove (a. a. O.) gibt 1804 als Entstehungsjahr an; in Deutschland 1806 angezeigt (s. Anhang A). [190]) Vgl. Riemann Ueber die Mannheimer „Ra-

keten" DTB. VII,2, S. XVI. [191]) Vgl. Abert, a. a. O., II,243. [192]) Vgl. W. Fischer „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils", Beihefte der DTOe. III. Heft, Leipzig-Wien 1915, S. 59. [193]) Eine Merkwürdigkeit des Klaviersatzes ist, daß beim 2. Thema beide Hände ineinandergreifen müssen. Cramer hat ebenfalls solche Stellen in seinen drei Sonaten op. 34. Schumann und Brahms gebrauchen diese Spielmanier gleichfalls des öfteren. [194]) Vgl. Fischer, a. a. O., S. 71. [195]) A. M. Z. V,405; vgl. auch A. M. Z. V,440, 441 und 442 (zusammen 4 Sinfonien von Haydn in 3 Konzerten!), wie überhaupt fast alle Pariser Konzertberichte dieser Zeit. [196]) A. M. Z. V., Intelligenzblatt XXIII. August 1803 und Journal de Paris vom 23. August 1803 S. 2141. [197]) Beethoven hatte die 2 Sonaten op. 31 No. 1 und No. 2 an Nägeli geschickt, war aber mit der Herausgabe (als No. 5 der Sammlung) garnicht zufrieden, da sie voll Fehler steckte und Nägeli in der ersten Sonate vier Takte hineinkomponiert hatte. Vgl. Thayer, a. a. O., II, 2. Aufl. S. 356 und 455. Als No. 11, also die Nummer vor Wölfl, erschienen Beethovens op. 31 No. 3 und die Pathétique. [198]) Am 28. 2. 1803 an Härtel: „Mein letztes Produkt ist eine Fantasie und fugue, die eben itzt in Amsterdam bey Kuntze als oeuvre 9 erscheint, weil in meinen Werken eine Lücke herrscht, und noch diese Zahl nicht existiert." [199]) U. a. auch Kleinheinz op. 7 Phantasie-Sonate; vgl. Sandberger Beethovenaufsätze, S. 242. [200]) Und wie bei Kleinheinz op. 7 (siehe Anm. [199])). [201]) Auch Dussek hat zuweilen solche Halbtonschritte, vgl. Schiffer, a. a. O., S. 74. [202]) Vgl. Sandberger, Beethovenkolleg. [203]) Teile gleicher Buchstaben -, aber verschiedener Zahlenbenennung sind desselben Stammes. [204]) Auch die Ueberleitung e birgt ein gassenhauerartiges Melodiefragment in sich. [205]) A. M. Z. XVIII,659. [206]) So O. Bie „Das Klavier und seine Meister" München 1898, S. 140, 141, 161 u. 168. [207]) Mit der Bezeichnung „Grande Sonate" wollte man virtuose Elemente andeuten; Sandberger, Beethovenkolleg. [208]) Davison erzählt in einer Vorrede zur Brewer u. Co. Ausgabe der Sonate folgendes Geschichtchen: „Wer wird das spielen", fragte der Verleger, während er Wölfls Manuskript durchsah. „Ich werde es spielen", versetzte Wölfl." „Ja, aber Sie werden mir nicht die Exemplare abkaufen. Außer Ihnen und Dussek ist niemand imstande das Allegro zu spielen, und ich zweifle, ob einer von Ihnen beiden die Variationen spielen kann." Wölfl setzte sich jedoch an ein altes Klavier und überzeugte den Verleger von seinem Irrtum „Wie soll die Sonate heißen?" fragte der Verleger. „Nennen Sie sie Non plus ultra", sagte Wölfl, indem er sich vergnügt die Hände rieb. „Wir werden nun sehen, ob Herr von Esch es besser machen wird oder Herr Bontempo die Variationen spielen kann." (Vgl. Shedlock, a. a. O., S. 111 f. Ueber Esch und Bontempo vgl. Eitner, Quellenlexikon). Dussek schrieb als Antwort eine Sonate „Le retour à Paris" op. 70, die auch den Namen „Plus ultra" erhielt und en opposition de celle de Wölfl geschrieben ist; vgl. Schiffer, a. a. O., S. 62. [209]) Der sich auch bei Dussek da und dort findet, vgl. seine Sonate „Le retour à Paris" im Trésor des Pianistes von Farrenc S. 67. [210]) Dessen Komponist nach Spohr (Selbstbiographie, Kassel, 1860 I,252) der

Züricher Nägeli ist. [211]) Vgl. die 12 Variationen über ein Allegretto in B. Sandberger, Beethovenkolleg. [212]) Diese Bezeichnung rührt wahrscheinlich von einer der 2 opéra comiques gleichen Namens von Philidor (1756) und Bernardo Porta (1788) her. Die Philidorsche wurde am 5. X. 1780 in Salzburg gegeben (vgl. Brief Nannerls vom 30. XI. 1780 an ihren Bruder; Briefe IV,369, und Dictionnaire lyrique von Clément et Larousse, Paris). Von irgendwelcher Beziehung zur Zahl 4 ist nichts zu merken. [213]) Vgl. Beethoven op. 57. [214]) Vgl. Beethovens Klaviersonaten der ersten Periode. [215]) Ein wogendes, in gebrochenen Sexten schwelgendes Motiv von höchst-„modernem" Klavierklang. [216]) Auch I. B. Cramer hat neue Themen in der Durchführung z. B. in op. 34 No. 1 und 57 No. 1. [217]) Der Referent der A. M. Z. I,236 ff. schreibt in der Besprechung dieses Opus: „Vortrefflich ist das Adagio, dessen Modulation fließend, schön und neu ist!" [218]) C. M. v. Weber greift diese Manier in seiner dritten Sonate auf, auch Hummel verwendet sie (op. 18); Henselt macht eine ganze Etude daraus. Auch bei Liszt kommt sie oft vor. [219]) Z. B. Dittersdorf, Häßler, Müller op. 19 u. a. [220]) Vgl. Chrzanowski, a. a. O., S. 57 ff. [221]) Vgl. Beethoven Serenade op. 8, 5. Satz. Vorliebe für polnische Musik taucht schon im 16. und 17. Jahrhundert auf, Ende des 18. Jahrhunderts von neuem (Sandberger, Beethovenkolleg; vgl. auch Norlind über polnische Musik in S. d. I. M. G. Juli 1912; Alicia Simon, Diss. Zürich u. Chybinskys Schriften). [222]) Vgl. Otto Klauwell, „Beethoven und die Variationenform", Musikalisches Magazin, Heft 3 Langensalza 1901. Für das folgende S. 13. [223]) Auch als Grande Sonate favorite op. 69 erschienen. [224]) Vgl. die Gesamtausgabe seiner Werke durch Kretzschmar (Breitkopf und Härtel). Auch die Bedeutung seines Partners J. L. Dussek scheint im Vergleich zu Wölfl mehr auf romantischem Gebiet zu liegen, nach den den zugänglichen Werken und den Ausführungen seines Biographen Schiffer (a. a. O.) zu schließen. [225]) Stimmen oder Partitur nicht erhalten. [226]) Vgl. Thayer, a. a. O. I,384 f, Nottebohm „Ein Skizzenbuch Beethovens", S. 39, Abert, Mozartbiographie II,613 f; Pohl, Haydn I,102 f, II,152 f. Nottebohm führt außer den erwähnten noch F. X. Süßmayer, Anton Teyber, Johann Henneberg, v. Rossi, A. Höllmayr, Franz Teyber, Joseph Lipavsky, J. Fuchs, Ignaz v. Seyfried, Wenzeslaus Pihl, J. Hörmann und J. Adamer an. [227]) Vgl. Max Eberler „Studien zur Entwicklungsgeschichte der Setzart zu vier Händen", Münch. Diss. 1923. [228]) Georgii meint in seiner Diss. über „C. M. v. Weber als Klavierkomponist", daß Weber als der erste kleinere Stücke zu vier Händen schreibt. [229]) Das Beiwort Grand deutet, wie erwähnt, den virtuosen Charakter der Stücke an. S. Anmerkung 207. [230]) Besprechung in A.M.Z. XIII,31. [231]) Diese Besetzung findet sich auch bei Danzi, der eine Violinsonate mit 4 hdg. Begleitung geschrieben hat; vgl. Sandberger, Instrumentalmusik nach Beethoven (über Spohr). [232]) Die beiden Gattungen können in einem Kapitel behandelt werden, da es in dieser Zeit üblich war, für „Violon ou Flûte" zu schreiben und sich eine Flötenstimme auch tatsächlich nicht im geringsten von einer Violinstimme unterscheidet. [233]) Vgl.

Bruno Studeny, „Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrh.". München 1911. [234]) Vgl. Riemann, Vorrede zum Schobertband der DDT. XXXIX. Erich Schalscha „Johann Schobert" Münch. Diss. 1923. [235]) Wieder sind es die Erstlingswerke — op. 7 und 11 —, in denen sich Wölfl noch von seiner besten Seite zeigt. [236]) Zu Paers „Achilles", von dessen Trauermarsch Beethoven beeinflußt sein soll (vgl. Thayer II,249) hat der Wölflsche keine Beziehung. [237]) Die Redaktion weiß einen Vorgänger mit Sartis ähnlicher „Intreccio di diverse Idee d'Opere favorite ossia Sonata per il Clavicembalo e Violin. oblig." [238]) Vgl. darüber Sandberger, Aufsatz über Haydns Streichquartette, Ges. Aufs. I. Bd. München 1921. S. 252 f. [239]) Vgl. Sandberger, Vorrede zum Abaco-Band in DTB. I,1. [240]) Vgl. Studeny, a. a. O., S. 97. [241]) Vgl. Sandbergers Aufsatz über das Haydnsche Streichquartett, a. a. O. [242]) Vgl. Pohl, Haydnbiographie II,317. [243]) Vgl. Scherings Geschichte des Instrumentalkonzerts; Daffner, Geschichte des Klavierkonzerts bis Mozart; Hans Engel, Geschichte des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, Münch. Diss. 1925. In letzterer ist auch Wölfl ausführlich behandelt; Hans Uldall, Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts Z. f. M. 10. Jahrg. Heft 3. [244]) Vgl. Times 16. Mai 1812 und A. M. Z. XVIII,453. [245]) Die norddeutsche Schule geht von ihrem Hauptvertreter Ph. E. Bach zu Beethoven und Brahms. Vgl. Anm. 243. [246]) Von op. 43 waren mir nur Mittel- und Schlußsatz in der Sammlung „Der junge Klassiker" (hrsg. v. E. Pauer bei Breitkopf und Härtel II. Bd.) zugänglich. [247]) Vgl. Engel, a. a. O. [248]) Chrzanowsky, a. a. O., S. 39. [249]) Der Kritiker der A. M. Z. (IX,655) lobt die angenehme Galanterie des Vortrags, und daß die Schwierigkeiten nie handwidrig und effektlos sind. [250]) A. a. O. [251]) Vgl. dazu und zum folgenden Sandberger „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie" Ges. Aufs. II. Bd., S. 163 ff. [252]) Musikalische Studien, Berl. 1868 „Zooplastik in Tönen", B. Vögel, S. 228 ff. [253]) Zur Geschichte der Tonmalerei, Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. 1897, Bd. II, Heft II.

Anhang A

VERZEICHNIS DER INSTRUMENTALWERKE WÖLFLS

(Nach Gattungen und Opuszahlen geordnet; auf den Titel des Werkes folgen – jeweils in neuer Zeile – a) Ort und Zeit der Entstehung [soweit bekannt], b) Fundorte, c) allgemeine Bemerkungen über Rezensionen usw.)

Abkürzungen

av. acc. — avec accompagnement
B. B. — Preußische Staatsbibliothek Berlin, Mus. A.
Br. u. H. — Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig
c. et d. — composé et dedié
Darmstadt — Hessische Landesbibliothek Darmstadt
Fl. — Flûte
Fp. — Fortepiano
Hamburg — Staats- u. Universitätsbibliothek Hamburg
HB. — „The Harmonic Budget" issued in 12 monthly numbers, commencing July 1,1810 (vgl. Grove)
Königsberg — Staats- u. Universitätsbibliothek Königsberg
Leipzig — Leipziger Stadtbibliothek
MB. Bayrische Staatsbibliothek München
p. J. W. — par Joseph Wölfl
p. l. P. — pour le Pianoforte
Rez. — Rezension
V. — Violon
Vc. — Violoncelle
Wien — Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien

Klaviersonaten

op. 1 2 Sonates p. l. Clavecin ou P., c. et d. à Melle. Caton de Schroeder, p. J. W., Elève de Mozart; A Offenbach chez J. André (791)
Salzburg 1795
B. B. (Mus. 11905); Wien; Bibl. Sandberger

op. 3 3 Son. p. l. F. P. seul, c. et d. à Mme. Anne de Sonnenburg née Mozart, p. J. W.; chez Jean Traeg a Vienne (11)
Salzburg 1797
B. B. (Mus. O. 14699); Dresden
Grove 1801: Son., P. with Flûte obbligato op. 3 s. Kammermusik ohne Klavier

op. 6 3 Son. p. l. Piano c. et d. à Mr. L. van Beethoven, p. J. W.; Augsburg chez Gombart Co (233)
Wien 1798.
M. B. (Mus. Pr. 2628); Dresden; Wien; Königsberg;
A. M. Z. I, J. B. IX (Febr. 1799) angezeigt.
A. M. Z. I, 236/38 Rez.
A. M. Z. III, 564 und B. XVII: Unterlegtes Gedicht von Hofrat Behrisch.
Grove: Trio for P., V. and Vc. op. 6.

op. 15 3 Son. p. l. FP. seul, c. et d. à Son Altesse Royale, Monseigneur Louis Ferdinand, Prince de Prusse, p. J. W.; a Bronsvic au magacin de musique sur la rue Die Höhe (365)
frühestens Berlin, 1801
B. B. (Mus Mb. 1179); Königsberg; Wien; (Lübeck)
Grove: 1802; London

op. 17 Son. p. l. P. à quatre mains, p. J. W. à Leipzig chez Br. u. H. 1803
B. B. (Mus. O. 9901); Wien; (Brüssel); Bibl. Sandberger
Auch op. 69 und Wien, Hofmeister Leipzig, Paris

op. 22 3 Son. p. l. P., c. p. J. W. à Leipsic chez Br. u. H.
Paris, vor 3. XII. 1802. Im Journal Général de la Litterature de France 5. année Heft 3, März 1802 angezeigt
Königsberg (RFB. 135 G).

op. 27 3 Son. p. l. FP., c. et d. à Mme. Tochon p. J. W. Nota la 3me av. acc. de V.; à Paris au Magasin de Musique dirigé par Mrs. Chérubini, Méhul, Kreutzer, Rode, Jsouard et Boieldieu (198)
Vor August 1803
Paris, Grove 1804, vor I. 1806
Auch in Wien bei Th. Weigl, bei André (2184) u. Br.
B. B. (Mus. 16641); Wien; (Brüssel).
A. M. Z. VIII, J. B. VIII,32 Januar 1806 angezeigt.
A. M. Z. XI, J. B. V,19 Februar 1809 angezeigt
A. M. Z. XI, 126 rez.

op.33 3 Son. p. l. P., c. p. J. W. à Leipsic chz. Br. u. H, (430)
London 1805
B. B. (Mus. Mb. 2134); Wien; Bibl. Sandberger
A. M. Z. IX J. B. II,11 Febr. 1807 angezeigt
A. M. Z. IX,470 Apr. 1807 Rez.

op. 38 Son. p. l. P., c. p. J. W. chez. J. André, Offenbach (2554)
London vor März 1808
B. B. (Mb. O. 1182)
A. M. Z. X J. B. VII,31 März 1808 zu haben b. Br. u. H.
A. M. Z. X,549,51 Mai 1808 Rez.
(Grove: Auch op. 58)

op. 41 Non plus ultra, Grande Son. p. P., d. à Miß E. Binny p. J. W.; Offenbach, J. André (2510)
London, vor März 1808
M. B. (Mus. Pr. 2995); B. B.; Wien; Breslau; (Brüssel; B rit. Mus.)
A. M. Z. X J. B. VII,31 März 1808 zu haben b. Br. u. H. auch b. Kühnel Leipzig, Peters Leipzig (neue Ausg.)

op. 50 Le Diable A Quatre, Gr. Son. p. l. P., c. p. J. W.; à Offenbach chez J. André (3474)
London
M. B. (Mus. Pr. 1051); B. B.; (Brüssel)
A. M. Z. XVII, J. B. XIX, 1815 angezeigt
A. M. Z. XVIII,659/60 Rez (Sept. 1816)

op. 53 3 Son. (F, C, B Dur) London

op. 54 3 Sonates p. l. P., c. p. J. W.; à Offenbach chez I. André (3722)
Archiv André

op. 55 3 Son., Offenbach André gleich op. 6
Archiv André

op. 58 Son. p. l. P., c. et d. à Mris. Stephanson p. J. W. Leipzig chez Peters (1152)
London
Breslau (Mus. A. 59, 87); Wien.
Auch b. Kühnel u. i. London (3 Son.)

op. 60 Son., London

op. 62 Grande Son. p. l. P., c. p. J. W. à Offenbach chez André (3475) auch im Archiv André nicht mehr vorhanden

op. 69 Grande Son. favorite à quatre mains etc. a Offenbach chez André (3536) — op. 17
B. B. (Mus. O. 14670)

Stücke für Klavier, Klavier und Harfe, Fingerübungen

op. 9 Fantasie et Fugue p. l. P. (identisch mit denen der c-moll-Sonate (Nägeli) s. d.)
1803
b. Br. als op. 28. Als op. 28 in Bibl. Sandberger
Grove: 3 Son., p. P. av. V. or Fl. (Es, e, C) 1800. op. 9
M. B. op. 9 (Fantasie)

op. 29 Grand Duo p. Harpe et P., c. et d. à Mme. Cléry p. J. W. à Paris chez Mme. Duhan et Co.
Paris 1804
B. B. (Mus. 16642)

op. 37 Grand Duo p. Harpe et P. ou 2 P., c. et d. a son ami F. Dizi p. J. W. à Paris chez Mlles. Erard (695)
vor 1806 (21. V. 1806 in Salomons Konzert)
B. B. (Mb. 2132); (Berlin Hofbibl.)

op. 56 Méthode de P., contenant 50 Exercices doigtés p. J. W. A. Offenbach chez J. André (3456/57) Part I. u. II.
Vor 1810 London.
B. B. (D. MS. O. 46800); Wien; (Brüssel, Autogr. 17 B 11 Klavierübungen von 1810)
A. M. Z. XVII I. B. XIX angezeigt v. Br. u. H.

op. 57 Duet, Harpe and P. (F-Dur)

op. 59 Venus en voyage, Divertissement p. l. P., c. p. J. W., Bureau des arts et d'industrie à Leipsic et Berlin (268)
vor 1812
B. B. (Mus. O. 36348) Wien; Bibl. d. Musikwissenschaftl. Seminars, Univ. München
A. M. Z. XIV J. B. XVI Nov. 1812 angezeigt
auch bei André (3215)

op. 61 Seconde Divertissement p. l. P., p. J. W. à Offenbach chez J. André (3483)
London
B. B. (Mus. Mb. O. 1173)
Grove: Second Sonata „with the Manly Heart"

Violin- und Flötensonaten

op. 2 3 Son. p. l. Clavecin ou P. av. acc. d'un V., c. et d. a Melle. la Comtesse Therese de Cuenburg p. J. W. à Vienne chez Artaria et Co. (643)
Salzburg 1796
B. B. (Mus. O. 13200) Wien

op. 7 3 Son. p. FP. av. acc. d'un V. p. J. W.; Augsburg chez Gombart et Co. (296)
1800
B. B. (Mb. O. 1177); (Brüssel)
op. 7 oft irrtümlicher Weise statt op. 6!

op. 8 V.-Son.

op. 11 3 Son. p. l. P. av. acc. d'une fl., c. p. J. W. chez Br. u. H. à Leipsic
vor 3. III. 1800
B. B. (Mus. O. 13195); Breslau; Bibl. d. Musikwissenschaftl. Seminars, Universität München
bei Br. auch als op. 9 (Druckfehler!)

op. 13 Sonate p. l. P. av. une Fl. obligée c. p. W.; à Vienne chez Traeg (90)
vor August 1801
B. B. (Mb. O. 1178)
A. M. Z. III,756, 5. Aug. 1801 Rez.

op. 14 3 Sonates p. l. P. av. acc. d'un V., c. sur des Idées de l'Oratoire de J. Haydn „la Création" et d. à M. le Prince August de Hohenlohe Ingelfingen p. J. W. chez Br. u. H. (60)
vor 4. Mai 1801
B. B. (Mus. O. 8855); Bibl. Sandberger
op. 18 2 Son. av. V. et une Fantasie p. P. seul, Paris
op. 19 3 Son. p. l. P. av. V., Mutio Clementi gewidmet Leipzig Br. u. H.
Vor August 1804
(besaß Otto Lindner)
op. 24 3 Son. progressives p. l. FP. av. acc. de V.; chez Leduc Rue Vienne 1803
Journal de Paris 27. Juni 1803 S. 1783 angezeigt
op. 28 - op. 27 No. 3 (bei André, Offenbach)
A. M. Z. VIII, J. B. VIII,30 Januar 1806 zu haben
vgl. op. 28 S. 74
op. 31 Grand-Duo p. P. et Vc., c. et d. à Ms. L. Hollander p. J. W.; Nb. La Partie de Vc. peut s'éxécuter sur le V. A Paris chez Melles. Erard (560)
Paris vor 1805
Dresden (Gr. 302): Leipzig; (Brüssel)
A. M. Z. VIII. J. B. III. 12. Dezember 1805 zu haben
op. 34 Trois Son. p. l. P. av. acc. d'une Fl. ou V. c. et d. à Mme Récamier p. J. W. à Leipsic chez Br. u. H.
1804 (Grove) vor März 1807
B. B. (Mus. Mb. O. 1181); Wien
A. M. Z. IX,J. B. X,43 Juli 1807 angezeigt
A. M. Z. IX,738/39 Rez.
op. 35 3 Son. p. l. P. av. acc. de Fl. p. J. W. à Leipsic chez Br. u, H, (468)
1806 (Grove), vor August 1807
B. B. (Mus. 16643); Königsberg; Wien
A. M. Z. X, J. B. VIII,34 März 1808 angezeigt
A. M. Z. X,110 Rez.
Auch bei André, Offenbach (2311)
op. 47 3 Son. p. l. P. av. Fl. or V. London (Clementis Cat.)
op. 67 Son. p. l. P. av. acc. de V. c. p. J. W. à Offenbach chez J, André (3534)
London
B. B. (Mus O. 53806)
op. 68 Grande Son. p. P. et V. (d-moll) chez André, Offenbach (3535)
Archiv André

Klaviertrios

op. 5 Trois Trios p. l. P., V. et Vc. c. et d. à Mr. Joseph Haydn, Maitre de Chapelle de S. A. Prince d'Esterhazy p. J. W., Augsburg chez Gombart et Co (205)

1798
B. B. (Mus. 11908); Dresden; Wien; Bibl. Sandberger; auch Bibl. Oettingen in Meihingen
Auch in Mannheim und bei André, Offenbach (205)

op. 16 Trois Son. p. l. P. et le V. av. l'acc. d' un Vc. ad lib. d. à Melle Mimi Metzler p. J. W. à Offenbach chez André (1624)
Mimi Metzler?
B. B. (Mb. O. 1180); Bibl. Sandberger
Berlin (Hummel), Paris

op. 23 Trois Grands Trios p. l. Fp., V. et Basse c. p. J. W., Munic chez M. Falter, Marchand et Editeur de Musique
Paris vor Juni 1803
M. B. (Mus. Pr. 2800); B. B.; Wien
A. M. Z. V, Juli 1803 J. B. S. 91 erschienen
André, Offenbach (1771—73)
Br. u. H., nach der Erardschen Ausgabe gestochen

op. 25 Trois Son. p. l. P. av. acc. de V. et Vc., c. p. J. W., Propriété du Bureau d'Arts et d'Industrie à Vienne (Nr. 189, 190, 191)
Vor August 1803
B. B. (Mus. O. 13194); Wien; (Mailand, nur Pfte.); Bibl. Sandberger
A. M. Z. V,801 J. B. S. 104 August 1803 zu haben

op. 42 Son. p. l. P. à quatre mains av. Fl. ou V., p. J. W. à Leipsic chez Br. u. H. (1395)
Juni 1810
B. B. (Mus. O. 13193); Wien; (Brit. Mus)
A. M. Z. VIII,1810
A. M. Z. XII, I. B. VIII,31 angezeigt (ohne Fl. ou V.)
A. M. Z. XIII,31 Rez.: Bearbeitung der Sinfonie g-moll op. 40! Flöte kann ohne beträchtlichen Nachteil weggelassen werden

op. 45 Trois Duos p. P. à puatre mains av. Fl. ou V. ad lib ded. to Catalani (1806—1813 in London)
London
(Brit. Mus.)
Goulding and Co's Cat.

op. 46 Grand Duo p. l. P. 4 hdg. Fl. or. V.
London
Grove: wahrscheinlich op. 42

op. 48 Trois Son. p. l. P. av. acc. de Fl. et d. Vc. Leipsic, Br. u, H.
London vor Sept. 1810
Wien
A. M. Z. XII, J. B. XIV,60, Dez. 1810 angezeigt
A. M. Z. XIII,432 Rez.

op. 66 Trio p. l. P. Fl. et Vc. c. p. J. W. à Offenbach, André (3492)
London
Arch. André; B. B.
Grove auch: 3 Tr. p. P., V. et Vc.

Klavierkonzerte

op. 20 Premier Concerte p. l. Fp. av. Acc. de tout l'orchestre ad lib. c. et d. a Mons. Frédéric Henri Himmel, maître de Chapelle de s. Maj. le Roi de Prusse, par son ami W., à Paris, chez Nadermann et chez Lobri.
Nach 1801
Königsberg (Gh. 25128, Hornstimme fehlt); B. B.; (Brüssel; Hamburg)
Grove: 1802. Im Journal général de la Littérature en France. année (1802) Heft 3 (März 1802) angezeigt

op. 26 Deuciéme Concerto p. l. P. av. acc. de l'orch. c. p. J. W., Leipsic chez. Br. u. H. (264)
vor August 1803
Königsberg (RP. 35 g I); B. B.; Wien; (Hamburg)
A. M. Z. VII, J. B. II Nov. 1804 angezeigt
A. M. Z. VII, J. B. VIII, März 1805 angezeigt
A. M. Z. XVIII,453, 1815/16 in Amsterdam gespielt
Grove Trois Son. p. P. op. 26, 1808

op. 32 Troisième Conzerto p. P. av. acc. de grand orchestre d. et d. à J. B. Cramer par son ami J. W., à Paris chez. Mme. Dehan (219)
Paris vor Juni 1805
Hamburg (ND. VI 3670): B. B. (André): Wien; Bbl. Sandberger
A. M. Z. IX J. B. X,43 Juli 1807 angezeigt
A. M. Z. IX,655—57 Rez.
Offenbach, André (2316)

op. 36 Le Calme, Conc. p. l. P. av. acc. de grand orch. c. p. J. W. a Leipsic chez. Br. u. H. (466)
London vor Juli 1807, Grove: 1806
B. B. (Mus. O. 52162); Wien; Bibl. d. Musikwissenschaftl. Seminars d. Universität München
A. M. Z. IX, J. B. X,43 Juli 1807 angezeigt
A. M. Z. XXI,416: April 1819 in Fulda gespielt
A. M. Z. XXII,44, Januar 1820 in Leipzig gespielt
Offenbach, André (3554)
Grove: Grand Son. B-Dur op. 36

op. 43 Grand Concerto militaire p. P. et orch., Offenbach, André (3549)
Entst. wahrscheinlich 1799, veröffentlicht später.
Neudruck in „Der junge Klassiker" von Ernst Pauer bei Br. u. H. (2. und 3. Satz)
B. B.; Wien; im eig. Besitz.

op. 49 Le Coucou, Concerto p. l. P. av. acc. de grand orch. p. J. W. à Leipsic chez. Br. u. H. (1600)
London, vor Oktober 1810
B. B. (Mus. 52163); Wien.
A. M. Z. XII, J. B. XIV,60 Dez. 1810 angezeigt
London, ded. to Me. Ferrari

op. 64 Grand Concerto E-Dur
Wahrscheinlich 16. V. 1812
Berchall: „The last composition"

Concerto da Camera s. S. 84

Streichquartette

op. 4 3 Quatuors p. 2 V., Viole e Basse c. et d. à Mr. Leopold Staudinger, officier de comptes au service de sa M. J. R. par Mr. J. W., à Vienne dans le magacin de Kozeluch (229)
1798
B. B. (Mus. Mb. 2133) (Nur No. 1 und 2)

op. 10 6 Quartette Heft 1. (C, E u. A Dur) und 2 (G Dur, d moll und F Dur) bei Br. u. H.
1799
(Brüssel); (Mailand Konserv.)

op. 30 3 Quatuors p. 2 V., Alto e Basse c. et d. à Mons. Bassi Guaita p. J. W. à Leipsic chez. Br. u. H. (309)
Paris Januar 1805
B. B. (Mus. 15902)
A. M. Z. VII,423 Rez.

Quatuor pour deux V., Alto et Vc. c. p. J. W. oeuvre V des Quatuors, No. III, Wien chez. Hofmeister städt. Museum Salzburg

Kammermusik ohne Klavier

op. 3 VI Son. a 2 Oboe, 2 Fagotti, 2 Corni Di Giuseppe Wölfl oeuvre III Salzburg
Autograph im städt. Museum Salzburg

op. 52 Sonate p. Harpe, with accomp. for Flute, C-Dur

Sinfonien

op. 40 Sinfonie à grand orch. d. à Cherubini, Leipzig Br. u. H./g-moll
1803
Wien
A. M. Z. X, J. B. VIII,35 März 1808 angezeigt
A. M. Z. X,766/68 Rez. do S. 247 (Konzert in Lpzg.)
vgl. Klaviertrios op. 42

op. 41 Sinfonie à Grand orch. c. et d. à Mons. Salomon par J. W. Propriété des éditeurs; à Leipsic chez. Br. u. H. (487)
London vor März 1808
B. B. (Mus. 39348)); Dresden; Breslau (18 St.)
A. M. Z. X, J. B. VIII,35 März 1808 angekündigt
Verschollen sind die Opera 12, 21, 39, 44, 51, 63 und 65

Werke ohne Opuszahlen

Klaviersonaten

Sonate c-moll, précédée d'une Introduction et Fugue pour le P. c. p. J. W., 12. Suite du Répertoire des Clavecinistes. A Zuric chez. Jean George Naigueli
Vor 1803
B. B. (Mus. Mb. O. 1185); Mb. (Mus. Pr. 2870) ohne Intr. et F., diese getrennt als op. 9
Grove: auch als op. 25 gedruckt. Intr. et F. getrennt von Diabelli in Wien gedruckt

c-moll-Sonate, 2 sätzig, von Lodi gestohlen und veröffentlicht, vgl. A. M. Z. II, J. B. 10 (offener Brief Wölfls an Lodi) und XXXIV,737 f. Rez. und näheres über das Schicksal der Sonate

E-Dur-Sonate, HB.

Variationen

9 V. s. l. Terzetto „*Pria ch'io l'impegno*" de l'opera L'amor marinaro (Weigl) p-l-P. c. et d. à Melle. la Baronne Nanette de Lezzeny p. J. W., Vienne chez. Jean Traeg. No. 1
Wien 1797
B. B. (Mus. Mb. O. 1190); Wien; Bibl. Sandberger

9 V. s. une pièce, tirée du Ballet Alcine, Vienne, Jean Traeg. No. 2
Wien 1797
Wien

9 V. s. l'air „*Weil der Mond so lieblich scheint*" de l'opera: Babylons Pyramiden, c. et d. à Melle. Susette d'Eyb p. J. W. Wien, Traeg No. 3
Wien 1797
B. B. (Mus. O. 13192)

9 V. s. l. Choeur des Papagenos „*Ah! Schön willkommen*" tiré de l'opera: Der zweite Teil der Zauberflöte sous le titre Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen (P. Winter) pour P. c. par J. W. Wienne Traeg. No. 4
Wien 1798
B. B. (Mus. Mb. O. 1186); Bibl. Sandberger
A. M. Z. I, J. B. IV Dez. 1798

9 V. s. l. Duo „*Herbey, herbey, ihr Leute*“ tiré de l'opera der zweite Teil der Zauberflöte sous le titre: Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen (P. Winter) p. l. P. p. J. W. Vienne Traeg. No. 5
Wien 1798
B. B. (Mus. Mb. O. 1191); Bibl. Sandberger
A. M. Z. I, J. B. IV Dez. 1798

9 V. s. l. Duo „*La Stessa, la Stessissima*“ de l'opera Falstaff ossia le tre Burle (Antonio Saliere) p. l. Fp. c. p. J. W. Wien Traeg No. 6
Wien 1799
B. B. (Mus Mb. O. 1189)

9 V. s. l. Choeur „*Die Höll ist finster*“ aus dem travestierten Aeneas 2. Teil p. l. P. c. p. J. W. Vienne, Traeg No. 7
1801 (oder vorher)
B. B. (Mus. Mb. O. 1188)
A. M. Z. III,296, Januar 1801 angezeigt

9 V. s. l. Duo „*Weibchen treu wie euer Schatten*“ tiré de l'opera das Labyrinth de Mister Winter p. J. W. à Vienne chez Artaria
1798
Wien
A. M. Z. I, J. B. III,12 Nov. 1798 angezeigt
A. M. Z. I,823/24 Rez.
Desgl. b. André, Offenbach (No. 98); bei Falter in München am 10. I. 1801 zu haben

9 V. p. l. P. sur le Quatuor „*Kind willst du ruhig schlafen*“ de l'opera Das unterbrochene Opferfest, c. et d. a. Mme Fröhlich née Schüler p. J. W. à Hamburg chez Jean Auguste Böhme
1799
A. M. Z. I,824—28 Rez. mit Verbesserungsvorschlägen!

9 V. s. l'Air „*Wenn ich nur alle Mädchen wüßte*“ aus der Oper Babylons Pyramiden de Gallus und Winter, Artaria
1798
Wien; Dresden

9 V. über „*Schau, daß du bald ein Meister bist*“ aus Des Schneiders Hochzeit
Wien 1799

9 V. sur l' Air „*Mein Vater hat gewonnen*“ de l'operette Liebe macht kurzen Prozeß (von Wölfl, Hofmeister u. a.) p. l. P. c. p. J. W. à Leipzig au Bureau de Musique de A. Kühnel (210)
1801
Königsberg (RfB. 138 g 21/35); Wien; B. B.

9 V. s. l'Air de Figaro par Mozart „*Se vuol ballare Signor Contino*“ p. l. P. c. p. J. W. à Vienne chez. Hoffmeister u. Co., Leipsic au bureau de Musique (79)
1802
Königsberg (RFb 138 g 21/35); Dresden; B. B.

Var. on „*Oh cara armonia*“ (air from Die Zauberflöte)

Air favorit „Wenn's Liserl nur wollte“ varié p. l. Pf. Offenbach chez. André vor März 1808
BM
A. M. Z. X, J. B. VII S. 31 angezeigt

Var. sur Menuett de Fischer, B-Dur in HB.

Romance variée de l'opera *Une folie* par Méhul p. l. P. p. J. W. à Leipsic chez. Br. u. H.
vor August 1804
B. B. (Mus. O. 13197)

Klavierstücke

Allegretto p. l. P. p. J. W. (B-Dur) à Leipsic chez. Br. u. H. (1472)
vor Sept. 1807
B. B. (Mus. O. 13196)

„Donna Della“ in the Cabinet (vgl. Grove) No. 6

„Fair Ellen was a gentle maid“ in the Cabinet No. 7

Duett C-Dur in HB.

2 Books of Duets with favorite Airs from le Nozze di Figaro i. HB.

Grand Fantasia „O mon cher Augustin“.

Rondeau p. l. P. p. J. W. Leipsic Br. u. H. (525); B-Dur (in HB)
vor Juli 1807
B. B. (Mus. O. 6272); Bibl. Sandberger

Trois Rondeaux p. l. P. c. p. J. W. Offenbach chez. André (2529)
B-, D- und B-Dur (in HB.)
B. B. (Mus. Mb. O. 1176)

La Chasse, Rondeau p. l. P. c. p. J. W. Offenbach, chez. André, (2526); C-Dur (i. HB.)
B. B. (Mus. Mb. O. 1172)

„Alone by the light of the moon“ Rondo in the Cabinet (No. 2)

„The Linnet“ Rondo in the Cabinet No. 4

„Bon jour“ Rondo G-Dur in HB. und bei André

„Bon soir“ Rondo D-Dur in HB. und bei André

Rondo facile e brillante C-Dur in HB. und bei André

„Heigho“ Rondo i. HB.

„Harl J hear the evening bell“ Rondo i. HB.

„Donald“ Rondo G-Dur bei André

„Castle Goving“ Rondo G-Dur bei André

Marche et Rondeau p. l. P. p. J. W. à Leipsic chez. Br. u. H. (467)
vor Juli 1807
B. B. (Mus. O. 47052)

March and military Rondo i. HB.

Marcia et Rondo pastorale D-Dur bei André

Grand Marche p. l. P. p. J. W. chez Br. u. H. à Leipsic (544)
vor Jan. 1810
B. B. (Mus. O. 6271)

March D-Dur i. HB.

Portugiese March D-Dur 1810 ded. to Bishop of Oporto

„Lord Cornwallis' March" No. 5 in the Cabinet

12 deutsche Tänze im Klavierauszug, welche in dem K. K. kleinen Redoutensaal in Wien dieses Jahr 1796 aufgeführet wurden, komponiert von Herrn Wölfl in Wien, bei Artaria u. Co. (625)
B. B. (Mus. O. 13190); f. Bibl. Donaueschingen

6 deutsche Tänze in HB. 1807?

12 Valses p. l. P. p. J. W. Leipsic chez Hoffmeister und Kühnel Bureau de Musique (268)
vor Juni 1803
B. B. (Mus. O. 13191); Bibl. Sandberger
Auch bei André (1883) und in HB.

12 Valses in HB.

6 Valses in HB.

3 Polaccas in HB.

Polacca in HB.

Andante p. l. P. p. J. W. à Leipsic chez. Br. u. H. (617)
vor Juli 1807
B. B. (Mus. O. 6270); Bibl. Sandberger

6 Préludes i. HB.

6 Préludes i. HB.

6 Préludes i. HB.

6 Préludes i. HB.

24 Préludes dans les Modes majeurs et mineurs les plus usités i. HB.

Für Klavier 4-händig

6 Valses p. l. P. à 4 mains p. J. W. à Leipsic chez. Br. u. H. (522)
vor Juni 1807
B. B. (Mus. O. 13198)

Sonate F-Dur in Bouquet de Flore (ded. to his pupils) s. Grove

Overture to la „Bataille de Salamine" c-moll i. HB.

Klavierkammermusik

Grand Sonata for the Harp, in which is introducet a favorite Air of Cosi fan Tutte, auch für Piano (Grove)

6 Waltzes, Harp ad lib. No. 5 in Bouquet de Flore

Fishers Minuet with Var. for P. and Harp B-Dur i. HB.

3 Polonaises, P. and Harpe in HB. (André)

Tirkish March and Rondo with acc. for Harp ad. lib. No. 6 in Bouquet de Flore

Variations, Harp and P. André

Favorite Polacca, arr. as a Rondo with acc. of Flute ad lib. No. 2 in Bouquet de Flore

Augustin, a favorite german Waltze, arr. as a capriccio, Fltute or Violon ad lib. No. 3 in Bouquet de Flore,

Duet d-moll, P. and V. i. HB.

Trio for P., Fl., Cello, C-Dur i. HB.

Trio for P. and 2 Horns (A. M. Z. III,834 und V,71) 1801?

Concerto für Klavier und Violine (A. M. Z. III,237)

Concerto di Camera p. l. P. av. acc. de 2 V., Fl., Viola et Vc. c. p. J. W. à Offenbach chez. J. André (3459)

Archiv André (Unicum)

A. M. Z. XVII, J. B. 19, 1815 angezeigt

Kammermusik ohne Klavier

Sei Sonate à Oboe Primo, Oboe Secondo, Corno I, Corno II, Fagotto I, Fagotto II, Dedicate al Signore Blasio Rauschgat a Hallein Del Guiseppe Wölfl

Autograph in der Bibl. d. städt. Mus. i. Salzburg

6 Menuette (D-, G-, C-, F-, C-, -G-Dur) für 2 Corni, 2 Oboe (IV und VI Flauti) V. I., V. II, Fagotto, Contrabasso

städt. Mus. Salzburg

2 Trios for 2 Clarinets and Basson (Grove)

Overture for Orchestra c-moll (Philh. Soc. 25. III. 1822)

Anhang B

«MÉTHODE DE PIANO»

Wie jeder angesehene Pianist dieser Zeit hat auch Wölfl seine „Méthode de Piano" geschrieben. Das Werk ist in zwei Partien, einer leichten und einer schwereren von je 25 Uebungen erschienen. Es kommen Uebungen folgender Art vor: Fingersatz bei Wechselnoten und Zierfiguren; alle Arten gebräuchlicher Spielfiguren, später mit Füllnoten; Treffsicherheit im Ueberschlagen der Hände; Triller, später in der Mitte liegend, während Baß und Melodie weitergehen; Arpeggien aller Art zu Akkorden der anderen Hand oder in beiden Händen gleichzeitig;Tonleitern und verbrämte Passagen, ein- oder zweihändig; Terzen-, Sexten- und Oktavengänge, auch gebrochene Oktaven, erschwert in Triolen; Triolenpassagen mit Spielfiguren verbunden; Passagen in punktiertem Rhythmus; die Schwierigkeit steigert sich von Uebung zu Uebung, auch sind die ausgefallensten Tonarten (mit Doppel-B-Vorzeichnung) berücksichtigt. Die 50. Uebung bringt ein besonders schwieriges Stückchen. Das Werk war mehr für Virtuosen, als für das breitere Dilettantenpublikum gemünzt. Die meisten Uebungen zielen auf ein lockeres Handgelenk.

Anhang C

BILDNISSE VON WÖLFL

Wurzbach gibt in seinem Lexikon folgende Portraits an:

1) Zeichnung von Tielker (gr. Fol.)
2) Scheffner sc. (4°)
3) H. W. Pyme del. Meyer sc. (Fol.), fast ganze Figur.

No. 1 ist uns unbekannt, entstand vermutlich 1799.
No. 2 hat O. Bie (a. a. O. S. 161) veröffentlicht.

Der Stich befindet sich auch im Stadtmuseum in Salzburg. Dort ist auch No. 4, ein bis jetzt unveröffentlichtes Originalgemälde von unbekanntem Meister. Auf der Rückseite steht geschrieben: „Herr Johann Gros, bürgerlicher Glasermeister in Straßwalchen, gab dieses Bild, welches aus seiner Zeit bis jetzt in Gros' Hause, das einst Wölfls Vater besaß, deswegen so in Ehren gehalten wurde, weil der Vater des genannten H. Gebers in seiner ersten Ehe des alten Wölfls Schwester Elisabeth zur Gattin hatte. — 1847 Süß". Im Vergleich zu anderen Bildern jener Zeit ist es ungewöhnlich fein ausgeführt.

Ueber No. 5, das Oelbild von Lampi dem Aelteren ist schon S. 15 näheres gesagt. Eine gute Veröffentlichung findet sich in Alfred Orels Wiener Beethovenbuch S. 87 (danach befindet es sich im Besitz des Herrn Universitätsprofessor Dr. St. Meyer, Wien), ferner im „Bilderatlas von Bach bis Strauß".

LITERATURVERZEICHNIS

Abert, H. (-Jahn) W. A. Mozart, 2 Bde. Lpzg. 1919.

Allgemeine deutsche Biographie.

Allgemeine musikalische Zeitung. Lpzg. ab 1798 (A. M. Z.)

Anonym, Biographische Skizze von Michael Haydn, Salzburg 1808.

Anonym, Reisen durch Oberdeutschland, in Briefen an seinen vertrauten Freund, 2 Bde., Passau 1805, 9. Brief.

Beethoven, L. v. Briefe, hrsg. v. Kalischer, Berl. u. Lpzg. 1908.

Bie, Oskar, Das Klavier und seine Meister. Münch. 1898.

Burney, Charles, Tagebuch einer musikalischen Reise 3 Bde. Hambg. 1773.

Chrzanowski, Witold, Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert. Diss. Lpzg. 1911.

Clément et Larousse, Dictionnaire lyrique, Paris 1870.

Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart, Lpzg. 1906. (Beihefte d. I. M. G. 2. Folge Heft IV).

Dessauer, H., John Field, Diss. Langensalza 1912.

Dörffel, Alfred, Geschichte der Gewandhauskonzerte, Lpzg. 1884.

Eberler, Max, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Setzart zu vier Händen, Münch. Diss. 1923.

Eitner, Robert, Quellenlexikon Lpzg. 1904.

Engel, Hans, Geschichte des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt Münch. Diss. Lpzg. 1927.

Faißt, Immanuel, Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate. Cäcilia 25. u. 26. Bd. 1846 und Neues Beethovenjahrbuch 1925 1. Bd.

Fétis, F. I., Biographie universelle des Musiciens, Paris 1878.

Fischer, W., Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, Stud. z. Musikw. Beihefte der D. T. Oe. 3. Heft Lpzg.-Wien 1915.

Friedländer, Max, Leopold Mozarts Klaviersonaten in der „Musik" 1904/05 Heft 1.

Frimmel, Th., Beethovens Wettkämpfe mit Wölfl, Rheinische Musik und Theaterzeitung 12. Jahrgg. 1911 S. 89 f.

Gal, Hans, Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven, Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der DTOe. IV, 1916.

Gedenkblätter der Salzburger Liedertafel zum 25jährigen Stiftungsfest, Salzburg 1872.

Georgii, Walter, C. M. v. Weber als Klavierkomponist, Diss. Lpzg. 1914.

Gerber, E. L., Neues historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler, Lpzg. 1814.

Grove, George, Dictionary of Music and Musicians, London 1908.
Gyrowetz, Adalb., Selbstbiographie, Wien 1848.
Hammerle, A. J., Neue Beiträge für Salzburger Geschichte, Literatur und Musik, Salzburg 1877.
Hanslick, Ed., Geschichte des Konzertwesens in Wien, 2 Bde. 1869/71.
Heilmayer, Gedenkblätter zur 200jährigen Jubiläumsfeier des St. Johann-Spitals und des Ursulinenklosters zu Salzburg, Salzburg 1895.
Hübner, Die Stadt Salzburg, Amts- und Intelligenzblatt Salzburgs 1792.
Jalowetz, Heinr., Beethovens Jugendwerke, S. I. M. G. XII. Bd. 1910/11.
Kamienski, Lucian, Mannheim und Italien S. I. M. G. X. Bd. 1908/09.
Klauwell, Otto, Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Köln 1899.
Klauwell, O., Beethoven und die Variationenform, Musikalisches Magazin Heft 3 Langensalza, 1901.
Koch-Sternfeld, Der Erzstiftes Salzburg letzte 30 Jahre, Ztschr. f. Bayern, 1. Heft, Münch. 1816.
Komorzynski, Egon v., Emanuel Schikaneder, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters, Berl. 1908.
Kretzschmar, Herm., Vorrede zur Gesamtausgabe der Werke Prinz Louis Ferdinands von Preußen, Lpzg. Breitkopf und Härtel.
Küttner, K. G., Reise durch Deutschland in den Jahren 1797/99. Lpzg. 1801.
Kutscher, Arthur, Geschichte der Salzburger Barocktheater, Wien, Lpzg., Münch. 1924.
Mennicke, Karl, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Lpzg. 1906.
Meyer, Walter, Johann Nepomuk Hummel als Klavierkomponist, Diss. Kiel 1922.
Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburgische Landeskunde (hauptsächlich die Bde. 28, 29 und 50).
Mozart, Briefe der Familie Mozart, Gesamtausgabe von Schiedermayer 4 Bände. Münch. u. Lpzg. 1914.
Mozart, Leopold, Briefe an seine Tochter nach St. Gilgen. 1785/87. Unveröffentlicht; Salzb. Mozarteums Bibl.
Münzer, G., Konzertgeschichte Breslaus, Vierteljahrschr. f. Musikwissenschaft. 6. Jahrgg. 1890, S. 211 f.
Myles-Birket-Foster, History of the Philharmonic Society of London 1813 bis 1912, London 1912.
Nicolai, Friedr., Reiseberichte, Bd. V.
Nissen, G. N. v., Biographie W. A. Mozarts, Lpzg. 1828.
Norlind, Tobias, Zur Geschichte der polnischen Tänze, S. J. M. G. 1910 und 1911 S. 501 f.
Nottebohm, Gustav, Ein Skizzenbuch Beethovens, Lpzg. 1865.
Oginsky, Michel, (M. O.) Mémoires sur la Pologne et les Polonais, 5 Bde. 1826/27.
Orel, Alfred, Ein Wiener Beethovenbuch, Wien 1921.

Peregrinus, Joh., Geschichte der Salzburger Domsängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses, Salzbg. 1889.
Pichler, A., Biographien Salzburgischer Tonkünstler, 1845 (anonym erschienen).
Pillwein, Benedikt, Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer teils verstorbener, teils lebender Künstler, Salzbg. 1821.
Pözzl, Joh., Reise durch den bayrischen Kreis, S. u. R. 1784.
Pohl, C. F., Joseph Haydn, 2 Bde., Lpzg. 1878/82.
Pohl, C. F., Haydn und Mozart in London, Wien 1867.
Riedl, J., Salzburger Zeitungswesen, Salzbg. 1863.
Riemann, Hugo, Große Kompositionslehre, 2 Bde., Berl. 1902.
Riemann, Hugo, Vorrede zum Schobert-Band der DDT. XXXIX.
Riemann, Hugo, Vorrede zu DTB. VII,2 (Mannheim).
Risbeck, Kaspar, Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland, 1783.
Rosenbaum, Tagebuch, 1795—1802. (Ms.) Wiener Hofbibl.
Salzburger Hof- und Kirchenkalender.
Sandberger, Adolf, Zur älteren italienischen Klaviermusik, Ges. Aufs. I, Münch. 1921 S. 169 f.
Sandberger, Adolf, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Ges. Aufs. I, Münch. 1921, S. 224 f.
Sandberger, Adolf, Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie, Ges. Aufs. II, Münch. 1924, S. 154 f. und 201 f.
Sandberger, Adolf, Franz Xaver Kleinheinz, Ges. Aufs. II, Münch. 1924, S. 226 f.
Sandberger, Adolf, Vorrede zum Abaco-Band der DTB. I,1.
Schering, Arnold, Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart, Lpzg. 1905.
Schiffer, Leo, J. L. Dussek, seine Sonaten und seine Konzerte, Münch. Diss. 1914.
Schilling, Gustav, Universallexikon der Tonkunst 1840/42.
Schlesinger, Thea, Die Klaviersonaten Cramers, Münch. Diss. 1925.
Schmidt, O., J. M. Haydn, sein Leben und sein Wirken, Langensalza 1906, Mus. Mag. 14. H.
Schneider, Konst., Zur Musikgeschichte Salzburgs im 17. und 18. Jahrhundert, Salzb. Mus. Blätter, Jahrg. 3, 5 27. XII. 1924.
Seiffert, Max, Vorrede zum Leopold Mozart-Band der DTB.IX,2.
Seyfried, Ignaz, Ritter v. Beethovens Studien, Lpzg. 1853.
Shedlock, I. S., Die Klaviersonate, ihr Ursprung und ihre Entwicklung (übersetzt von O. Stieglitz), Berl. 1897.
Simon, Alicja, Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker, Zürich 1914.
Simon, James, Abt Voglers kompositorisches Wirken, Berl. 1914.
Sittard, Jos., Hamburger Musik- und Konzertwesen, Lpzg. 1890.
Spohr, L., Selbstbiographie, Kassel 1860.
Studeny, Bruno, Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrh. Münch. 1911.

Thayer-Deiters, Ludwig van Beethovens Leben, 6 Bde. 2. Aufl. Lpzg. 1901.
Tomaschek, Selbstbiographie, Jahrbuch Libussa, Prag 1845.
Tschirch, O., Prinz Louis Ferdinand von Preußen, Hohenzollernjahrb. 1906.
Ueberfeldt, C., Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, Bonner Diss. 1915.
Unger, Max, Clementis Leben, Langensalza 1913/14.
Vierthaler, Geschichte des Schulwesens und der Kultur in Salzburg, Salzburg 1804.
Vierthaler, Reisen durch Salzburg, Salzb. 1799 und Wien 1816.
Wasielewski, W. J. v., Ludwig van Beethoven, 2 Bde. Berl. 1888.
Wegeler-Ries, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Koblenz 1838.
Weitzmann, C. F., Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur, Stuttg. 1863.
Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik I. Band. (-1750) Lpzg. 1899.
Widmann, Hans, Geschichte Salzburgs 3 Bde., Gotha 1907—14.
Wintzer, Elisabeth, Prinz Louis Ferdinand von Preußen als Mensch und Musiker, 1916.
Wurzbach, Constantin von, Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich, 1855—91.
Zauner, Thaddäus, Salzburgische Chronik, 1796—98.
Zeitung für die elegante Welt.
Zillner, F. V., Salzburgische Kulturgeschichte im Umriß, Salzbg. 1871.

LEBENSLAUF

Ich, Richard Helmut Baum, bin am 8. April 1902 in Eßlingen am Neckar geboren als Sohn des Kaufmanns Wilhelm Baum und seiner Frau Klara geb. Schweitzer, beide protest. Konfession.

Nach neunjährigem Besuch des dortigen Realgymnasiums mit Abschluß der Reifeprüfung bezog ich 1920 die Universität Tübingen und hörte Vorlesungen über allgemeine Geisteswissenschaften bei den Professoren Borcherdt, Fuchs, Groß, Hasse, Hauer, v. Lange, Oesterreich, Schneider, Weiße, Wilbrandt. Im 3. Semester wandte ich mich dem musikwissenschaftlichen Studium an der Universität München zu. Vor und während der Inflationszeit wurde der Studiengang durch Werkstudentenarbeit (während der Ferien im Bergwerk, während des Semesters in kaufmännischen Betrieben) beeinträchtigt. Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren Sandberger und Berberich über Musikwissenschaft, Munker, Borcherdt und Voßler über deutsche und französische Literaturgeschichte, Fischer über Pädagogik und Wölfflin über Kunstgeschichte.